H. Steinberg

Diss. Göttingen

1914.

Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius.

ACAD.
UGD. BAT.
BIBL.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität
zu Göttingen

vorgelegt von

Hans Steinberg
aus Westerwiehe in Westfalen.

Göttingen
Druck der Univ.-Buchdruckerei von E. A. Huth
1914

Angenommen von der historisch-philologischen Abteilung.
Tag der mündlichen Prüfung: 3. Dezember 1913.
Referent: Herr Professor Dr. Edward Schröder.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548110_0072

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung.

A. Begriff des trag. Chores u. seine Anwendung auf die Gr.=schen Reyen: veränderte Stellung der letzteren. § 1 u. 2 . . . 1
B. Aufgabe und Methode dieser Untersuchung. § 3—7 . . . 5

Erster Teil.

A. Die Analyse der Reyen im Zusammenhang ihrer Stücke:
1. »Leo Armenius«. § 8—12 16
2. »Catharina von Georgien«. § 13—17 25
3. »Cardenio und Celinde«. § 18—22 35
4. »Carolus Stuardus«. § 23—27 50
5. »Papinianus«. § 28—32 63
B. Zusammenfassung und Überleitung. § 33—35 81
a. Drei Stufen der Entwickelung. § 33 81
b. Die Form der Reyen. § 34 85

Zweiter Teil. Die Stellung der Gryphschen Reyen in der Entwickelung des Dramas ihrer Zeit:
A. Chöre, chorähnliche und chorersetzende Gebilde im Drama vor Gryphius. § 36—54 89
a. Mysterien u. geistliche Spiele des Mittelalters. § 37 u. 38 90
Das Redentiner Osterspiel. § 38 92
b. Das deutsche Drama des 16. Jahrh. u. seine Ausläufer. § 39—45 95
α. Das humanistische Schuldrama. § 39—42 96
Rebhuns »Susanna«. § 40 97
β. Das bürgerliche Schweizerdrama. § 41 99
γ. Das Meistersängerdrama. § 43 102
δ. Einfluß des ital. Singspiels u. des Dramas der engl. Komödianten. § 44 103
c. Das Drama der Jesuiten § 46—49 106
Die Gryphsche Übersetzung der »Felicitas«. § 48 . 108
d. Der Holländer Vondel. § 50—53 110
Die Gryphsche Übersetzung der »Gibeoniter«. § 51 112
B. Die Theorie der Zeit über den Chor. § 55—59 . . . 117
Opitz. § 55 117
Daniel Heinsius. § 56 117
Julius Cäsar Scaliger. § 57 118
(Harsdörfer und Birken.) § 58 119
Schluß. § 60 122

Benutzte Literatur.

Aristoteles: De arte poetica. ed. W. Christ.

Baumgartner, Alexander: Jooſt van den Vondel. Freiburg i. Br. 1882.

Bethe, Erich: Die griech. Tragödie u. d. Muſik (Neue Jahrb. f. d. klaſſ. Altert. uſw. 10. Jahrg. S. 81 ff.). Leipzig 1907.

Bobertag, Felix: Die deutſche Kunſttragödie des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1876.

Cholevius, Carl Leo: Geſchichte der deutſchen Poeſie nach ihren antiken Elementen. Leipzig 1854/56.

Cloëtta, W.: Rezenſion von „Fr. Klein: Der Chor (ſ. u.)“ im Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit. 103. Bd. (S. 201-208.) Braunſchweig 1899.

Gerlinger, J. B.: Die griechiſchen Elemente in Schillers Braut von Meſſina. (4. Aufl.) Neuburg 1892.

Gervinus, G. G.: Geſchichte der deutſchen Dichtung. (4. Aufl.) Leipzig 1853.

Gründler, Johannes: Erneuertes Andenken des Andreas Gryphius. Progr. Glogau 1804.

Haake, Paul: Andreas Gryphius und ſeine Zeit. (Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit., 103. Bd., S. 1—46). Braunſchweig 1899.

Harring, Willi: Andreas Gryphius und das Drama der Jeſuiten. (Hermaea, Bd. V.) Halle, 1907.

Heinsius, Dan.: Aristotelis de poetica liber; de tragoediae constitutione liber. Lugduni Batavorum, 1611.

Heinzel, Richard: Abhandlungen zum altdeutſchen Drama. Wien 1896.

— — Beſchreibung des geiſtl. Schauſpiels im deutſchen Mittelalter. Hamburg u. Leipzig 1898.

Henſe, Otto: Der Chor des Sophokles. Berlin 1877.

Herrmann, Julius: Über Andreas Gryphius. Progr. Leipzig, 1851.

Hippe, Max: Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes im ſiebzehnten Jahrhundert. (Zeitſchr. d. Ver. f. Geſch. u. Altert. Schleſiens. 36. Bd. S. 159—192.) 1902.

Kaulfuß-Dieſch, Carl Hermann: Die Inſzenierung des deutſchen Dramas an der Wende des 16. u. 17. Jahrhunderts (Probefahrten, Bd. VII). Leipzig 1905.

— — Rezenſion von „Harring: A. Gr. uſw. (ſ. o.)“ Götting. gel. Anz. 1910. S. 376—87.

(Kaulfuß-Dieſch, C. H.:) Rezenſion über „Werner Richter: Liebeskampf uſw. (ſ. u.)“ Anz. f. deutſch. Altert. 36, S. 46—57.

Kerckhoffs, Aug.: Daniel Caſper von Lohenſteins Trauerſpiele. Paderborn 1877.

Klein, Friedr.: Der Chor in den wichtigſten Tragödien der franzöſiſchen Renaiſſance. (Münchener Beiträge, Heft 12.) Leipzig 1897.

Klopp, O.: Andreas Gryphius als Dramatiker. Progr. Osnabrück 1850.

Kohm, Joſ.: Schillers Braut von Meſſina. Gotha 1901.

Kolitz, Kurt: Johann Chriſtian Hallmanns Dramen. Berlin 1911.

Kollewijn, R. A.: Über den Einfluß des holländiſchen Dramas auf A. Gryphius. Heilbronn. (O. J.)

Lemcke, Carl: Geſch. d. deutſch. Lit.: von Opitz bis Klopſtock. Leipzig 1871.

Lennep, J. van: De werken van Vondel. Amsterdam 1857—69.

Leo, Friedr.: De Senecae tragoediis observationes criticae. Vol. I. II. Berlin, 1878. 79.

— — Die Kompoſition der Chorlieder Seneca's (Rhein. Muſeum, 52. Bd., S. 509ff.) Frankfurt, 1897.

Liliencron, Rochus von: Die Chorgeſänge des lateiniſch-deutſchen Schuldramas im 16. Jahrh. (Vierteljahrsſchrift f. Muſikwiſſenſchaft, VI. Jahrgang, S. 309—87). Leipzig 1890.

Looten, Camille: Étude sur le poète néerlandais Vondel. Lille, 1889.

Manheimer, Victor: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Berlin 1904.

— — Gryphius-Bibliographie. (Euphorion, Bd. 11, S. 406—420 und 705—718.) Leipzig 1904.

Michael, Erich: Martin Rinckhart als Dramatiker. Diſſ. Leipzig 1894.

Müller, Conrad: Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caſpers von Lohenſtein. (Germ. Abhandlungen v. Weinhold, I.) Breslau 1882.

Müller, Curt: Ifflands Briefwechſel mit Schiller, Goethe, Kleiſt, Tieck u. a. Leipzig (O. J., Reclam).

Opitz, Martin: Buch von der deutſchen Poeterei. Neudruck. Halle 1902.

— — Trojanerinnen des Seneca. Wittenberg 1625.

— — Judith. Breslau 1635.

— — Opera poetica. Amſterdam 1646.

Palm, Hermann: Beiträge zur Geſchichte der deutſchen Literatur des 16. u. 17. Jahrhunderts. Breslau 1871.

— — Andreas Gryphius, Trauerſpiele (Biblioth. d. lit. Vereins Stuttgart, 162. Band). Tübingen 1882.

— — Paul Rebhun. (Bibl. d. lit. Ver. Stuttg. 49. Bd.). Tübingen 1859.

Passow, W. A.: Das deutsche Drama im 17. Jahrhundert. Progr. Meiningen 1847.

Popp, Georg: Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1895.

Rahm, August: Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles. (Erlanger Diss. 1906.) Sondershausen 1907.

Richter, Werner: Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670. (Palästra 78.) Berlin 1910.

Rieß, Ludwig: Der Chor in der Tragödie. (Preuß. Jahrbücher, 54. Bd. S. 339—360.) Berlin 1884.

Schlegel, A. W.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809—11.

Schmidt, P. Expeditus: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert. (Munckers Forschungen, 24.) Berlin 1903.

Schwering, Julius: Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Münster 1895.

Spina, Franz: Der Vers in den Dramen des Andreas Gryphius. Progr. Braunau 1895.

Stachel, Paul: Seneca und das deutsche Renaissance-Drama (Palästra, Bd. 46). Berlin 1907.

Steger, Horst: Johann Christian Hallmann. Diss. Leipzig 1909.

Tieck, Ludwig: Deutsches Theater. Berlin 1817.

Tittmann, Julius: Deutsche Dichter d. 17. Jahrh. Leipzig 1869 ff.

Benzmer, B.: Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. Diss. Rostock 1897.

Welti, Heinr.: Sonn- u. Feiertags-Sonette von A. Gryphius. Neudruck. Halle 1883.

Wysocki: Andreas Gryphius et la tragédie allemande. Paris 1893.

Zeidler, Jakob: Studien u. Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. (Theatergesch. Forsch. IV.) Leipzig 1891.

Einleitung.

A. Begriff des tragischen Chores und seine Anwendung auf die Reyen des Gryphius. Veränderte Stellung dieser Reyen und dadurch bedingte Bedeutung sowohl an sich, als auch für die Erkenntnis unsers Dichters.

§ 1. Der Begriff des tragischen Chores läßt sich nur aus der geschichtlichen Entwickelung der Tragödie gewinnen, nicht aus dem Kunstprinzip einer bestimmten Gattung ableiten. Zwar kommt Ludwig Ries[1]) in seinem Aufsatz: »Der Chor in der Tragödie«, zu dem Schluß, es gebe eine Art Tragödie, die den Chor erfordere. Aber tatsächlich liegt doch gerade das umgekehrte Verhältnis vor: daß der Chor, der das Ursprüngliche war, die Tragödie seinen Bedingungen anpaßte und ihre Entwickelung nach dieser so bestimmten Richtung hin begünstigte — woraus dann allerdings eine Art Tragödie entstehen mußte, die wir uns nicht gut ohne Chor denken können. Aber daraus folgt doch nicht, daß derselbe Stoff dieselbe tragische Wirkung in einer anderen Form der Tragödie nicht ebenso gut erreichen könnte. Gegen diese Auffassung spricht auch Schiller's »Braut von Messina« nicht, die eben in bewußter Nachahmung der antiken Chortragödie entstanden ist. In der Sophokleischen Tragödie zudem haben wir mindestens ebensoviel Individualität des Dichters als Spezialität der Tragödie vor uns. Und die weitere Entwickelung der Tragödie nach

1) Preußische Jahrbücher, 54. Band (Berlin 1884), Seite 339 ff.

Sophokles zeigt uns, wie der Chor immer mehr zurücktrat und schließlich so unbedeutend und nebensächlich wurde, daß er nur noch Zwischenlieder sang, ἐμβόλιμα, wie Aristoteles sagt, die mit der Handlung nichts mehr zu tun hatten und für die eine Tragödie wie für die andere paßten. Von dort war zur völligen Befreiung der Tragödie von dem Chore nur ein Schritt, der dann auch für das moderne Drama wohl endgültig getan ist, nachdem es selbst Schiller und Goethe[1]) nicht gelungen ist, ihn, wenn auch in moderner Form, wieder einzuführen.

Eine andere Frage ist die, welche Forderung wir vom ästhetischen Standpunkt an den tragischen Chor stellen werden. Als Bestandteil der Tragödie werden wir ihn nur gelten lassen können, wenn er mithinwirkt auf das Ziel der Tragödie, auf die von Aristoteles geforderte Katharsis[2]). Daraus folgt, daß er mit den übrigen Bestandteilen der Tragödie in solchem Zusammenhange stehen muß, der ein gemeinsames Hinwirken auf dies gegebene Ziel möglich macht. Die Art und Weise der Mitwirkung ferner wird bedingt durch seine Eigenschaft als Chor, das ist: eine künstlerisch gruppierte und rhythmisch bewegte Einheit von mehreren Personen als Träger des lyrischen Elementes[3]).

Ob und wie weit das Lyrische überhaupt im Drama, wo es sich in erster Linie um Handlung und nicht um Stimmung handelt, seine Berechtigung hat, bleibe dahingestellt! Mit dem Hervortreten der Handlung und dem dadurch bewirkten Zurückdrängen des Lyrischen hängt das Zurücktreten des Chores zusammen, wie es uns die Entwickelung der antiken Tragödie zeigt.

1) Vgl. Goethe an Iffland: 16. u. 25. Dezember 1800. Schiller an Iffland 22. April 1803.

2) Vgl. August Rahm: Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern u. s. w. Erlanger Diss. 1906. S. 7 ff.

3) Vgl. auch Friedr. Klein: Der Chor in d. wichtigsten Trag. d. frz. Renaiss. Erlangen u. Leipz. 1897. S. 47 f.

Die letzte Phase dieser Entwickelung zeigt uns Seneca[1]) — und an Seneca schließt sich die Tragödie der Renaissance an, der Franzosen, der Holländer, und mit den Holländern auch Gryphius. Das gilt nun besonders auch bezüglich des Chores. Aber es besteht ein durchgreifender Unterschied zwischen dem Chore des Seneca und dem des Gryphius.

Bei Seneca ist der Chor während der ganzen Tragödie zugegen; er spielt also äußerlich noch ganz die Rolle des griechischen Chores, ist infolge davon durch die ganze Tragödie immer ein und derselbe[2]), sodaß die Tragödie noch nach ihm benannt werden kann. Aber der Chor in der Tragödie des Seneca, die nach klassizistischer Regel streng in fünf Akte eingeteilt ist, kommt nur[3]) in den vier Zwischenaktspausen zu Wort, sodaß seine Lieder als reine Zwischenaktslieder erscheinen. So steht bühnentechnisch nichts im Wege, ihn auch nur in den Zwischenaktspausen auftreten zu lassen; und damit ist die Möglichkeit gegeben, in einem Drama beliebig die Personen des Chores zu wechseln, wie wir es bei Gryphius sehen.

§ 2. Was diese Änderung aber für eine Bedeutung hat, liegt auf der Hand: der Dichter kann ganz anders mit dem Chore operieren, ihn jedesmal viel besser der gegebenen Situation anpassen; das Drama wird in seinem Aufbau in keiner Weise durch den Chor beschränkt; andererseits aber erhebt sich für den Chor,

---

1) Vgl. Leo: Die Komposition der Chorlieder Seneca's. Rhein. Mus. B. 52 (1897).

2) Die zwei Chöre im Agamemnon sind eine Ausnahme, welche der Stoff entschuldigt. Vgl. Leo: Sen. I, 97. Hercules Oet. ferner sind zwei Szenen, die nicht als einheitliche Trag. von Seneca gedacht sind. Vgl. Leo, Sen. I, 73 f.

3) Abgesehen von Botenszenen, die mehrmals an den Chor gerichtet sind, meistens dem Chorlied unmittelbar vorhergehend oder nachfolgend, sind es nur verschwindend seltene, einzelne belanglose Verse, womit der Chor am Dialog beteiligt ist!

wo er nicht mehr den einheitlichen Halt des ganzen Dramas bildet, jedesmal wenn der Dichter ihn einführt, von neuem und in ganz anderer Weise die Aufgabe, ihn in das Drama zu stellen und darin zu befestigen, sodaß trotz der Mannigfaltigkeit die Einheit und Einheitlichkeit des Ganzen nicht zerrissen wird.

So entsteht ein ganz anderes Problem des Verhältnisses des Chores zur Handlung und der Chöre untereinander.

Aus diesem Grunde schon dürfte bei jedem ernst zu nehmenden Werke dieser Art eine eingehende Untersuchung jenes Verhältnisses lehrreich und wünschenswert sein.

Bei Gryphius kommt noch ein anderes hinzu. Der Dichter legt den größten Wert auf geschichtliche Treue. Bis ins kleinste hält er sich an seine Quelle, und die geringste Abweichung, wie z. B. daß Leo Armenius sterbend nach einem Kreuze greift, der Dichter es aber dasselbe sein läßt, an welchem der Erlöser gehangen — glaubt er lang und breit entschuldigen zu müssen. Den »Carolus Stuardus«, der in seiner ersten Bearbeitung als ein Stück ganz wie aus einem Gusse erscheint, reißt er, nachdem ihm weitere Quellen zugegangen, gänzlich auseinander, indem er das neue einfach hinzufügt und einschiebt; ganz neue und nicht undramatische Motive, die er dadurch hineinbringt, führt er weder zu einem Ergebnis, noch zeigt er uns ihr Scheitern, vielmehr läßt er sie später einfach fallen, offenbar weil seine Quellen hier nicht mehr enthielten.

Aus diesem Grunde ist es nicht möglich, aus der Wahl der Motive in einer Tragödie, aus dem Verlauf und Aufbau der Handlung, ihrer Verwicklung und Lösung, weitgehende Schlüsse auf die schaffende Erfindung des Dichters zu machen. Der einzige Punkt, wo die Phantasie des Dichters diese betätigt, sind die Chöre. Und hier also hat eine Untersuchung, die die schaffende Phantasie des Dichters belauschen will, einzusetzen.

B. Aufgabe und Methode dieser Untersuchung.

§ 3. Es ist klar, daß die oben abgeleitete Entwickelung des tragischen Chores, soweit sie eine veränderte Stellung in der Handlung bedingt, nur die Zwischenaktsreyen bei Gryphius betrifft. Jeder andere Chor oder Reyen, wie das Schlummerlied der Spielleute und Sänger im III. Akt des »Leo Armenius« und die beiden Leichenklagen im II. und V. Akt des »Papinianus« bleiben von dieser Entwickelung und Veränderung unberührt. Sie gehören nach wie vor in eine Reihe mit den sonstigen lyrischen Einlagen: Monologen und Liedern der handelnden Personen selbst.

Schon beim griechischen Chore unterscheidet Aristoteles[1]) die eigentlichen *χορικά*, wozu er neben der *πάροδος* nur die *στάσιμα* rechnet, von den sonstigen Chorpartien; diese letzteren, die *κόμμοι*, Wechselklagen zwischen Chor und Schauspielern, werden auch von ihm mit den Liedern der Schauspieler, *τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*, zusammengefaßt: beide gehören nicht unbedingt zur Tragödie, während die *χορικά* zu den Teilen der Tragödie gehören, welche niemals fehlen.

Aristoteles[2]) definiert die *πάροδος* als *ἡ πρώτη λέξις* des gesamten Chores, das *στάσιμον* als ein *μέλος* des Chores, frei von anapästischen und trochäischen Versmaßen (also mit lyrischen!). Und die Stellung der Chorlieder geht aus der Definition der *ἐπεισόδια*, der Akte, hervor, die das bezeichnen, was jedesmal zwischen den Chorliedern liegt (*τὸ μεταξὺ ὅλων τῶν χορικῶν μελῶν*); nehmen wir dazu den *πρόλογος* als Einleitungsakt vor dem ersten, und die *ἔξοδος* als Schlußakt nach dem letzten Chorliede, so haben wir die *χορικά*, wie die Chorlieder Senecas und die Reyen bei Gryphius, in den Zwischenaktspausen!

Daß Gryphius selbst in seinen Reyen diesen Unterschied ge-

1) Poet. cap. 12. 2) a. a. O.

fühlt und gewollt hat, geht daraus hervor, daß er im Personenverzeichnis unter ‘Reyen’ jedesmal nur die vier Zwischenaktsreyen aufführt, dagegen jeden anderen ‘Chor’ oder ‘Reyen’ mit unter die stummen oder redenden Personen zählt. —

Exkurs. Gryphius gebraucht beide Bezeichnungen, jedoch nicht unterschiedslos, wenn sie auch nicht immer streng geschieden sind. Was zunächst den Unterschied zwischen Zwischenaktsreyen und Reyen innerhalb der Akte betrifft, so kommt für beide die Bezeichnung ‘Reyen’ wie ‘Chor’ vor, aber die erstere häufiger, wie denn auch wohl ‘Chor’ in ‘Reyen’ korrigiert wird, während das Umgekehrte nie der Fall ist. Im Personenverzeichnis bildet die Bezeichnung ‘Reyen’ oder ‘Chor’ eine besondere Kategorie gegenüber den redenden und stummen Personen der Handlung und wird ausschließlich für die Zwischenaktsreyen gebraucht; hier setzt sich auch allmählich der Gebrauch von Reyen anstatt Chor ganz durch. Sonstige Reyen führen im Personenverzeichnis diese Bezeichnung nicht, sondern werden nach den darin auftretenden Personen unter den Personen überhaupt aufgeführt, erst wo sie innerhalb des Aktes als Gesamtheit sprechen, werden sie als ‘Reyen’ bezeichnet. Dieselben oder ähnliche Gruppen führen, sobald sie einzeln sprechen, wie die Jungfrauen im IV. u. V. Akt der »Catharina von Georgien« und die Jungfrauen an den Fenstern in der Hinrichtungsszene des »Carolus Stuardus« nicht die Bezeichnung ‘Reyen’. Daraus ergibt sich für ‘Reyen’ überhaupt die Bedeutung einer geschlossenen Gesamtheit der darin auftretenden Personen, so besonders für die Zwischenaktsreyen, wo die Überschrift ‘Reyen’ das gesamte zwischen den Akten liegende Spiel bedeutet, ohne Rücksicht auf seine Form, und geradezu im Gegensatz zu ‘Abhandlungen’ steht. Teilt sich die Gesamtheit eines solchen Reyen in zwei gegeneinander sprechende Teile, was bei Gryphius immer in der dreiteiligen Odenform geschieht, so werden die Unterabteilungen nie mit ‘Reyen’ bezeichnet, sondern bald mit ‘Satz’, ‘Gegensatz’ und ‘Zusatz’ oder ‘Abgesang’, bald mit ‘Chor’,

'Gegenchor' und 'beide Chöre' oder 'Abgesang beider Chöre'.

Chronologisch betrachtet stellt sich der Wandel dieser Bezeichnung folgendermaßen dar:

1646, im ersten Druck des »Leo Armenius« kommt für die Zwischenaktsreyen nur die Bezeichnung 'Reyen' vor, sowohl im Personenverzeichnis als auch in den Überschriften; die Unterabteilungen (im I. III. u. IV. Akt) sind mit 'Satz', 'Gegensatz' und 'Zusatz' bezeichnet. Innerhalb des dritten Aktes gehört zu den Personen der zweiten Szene, wie sie in der Überschrift aufgeführt werden, ein 'Reyen der Spielleute und Sänger', welcher nachher, als er ein Lied zu singen hat, kurz als 'der Chor' bezeichnet wird.

1657, im zweiten Druck des »Leo Armenius«, wird in diesen Bezeichnungen keine Änderung vorgenommen. Von den mit dieser Ausgabe vereinigten Stücken zeigen »Catharina von Georgien« und »Carolus Stuardus« eine Neigung für den Gebrauch von 'Chor': das erstere spricht im Personenverzeichnis von 'Chören', in den Überschriften von 'Reyen' und in den Unterabteilungen (I. u. II. Akt) von 'Chor', 'Gegenchor', 'Chor und Gegenchor'; in »Carolus Stuardus« fehlt die Bezeichnung 'Reyen' ganz, sowohl im Personenverzeichnis wie in den Überschriften ist nur von 'Chören' die Rede; in den Unterabteilungen heißt es: 'Chor', 'Gegenchor', 'Abgesang beider Chöre' (I. und III. Akt). Dagegen »Cardenio und Celinde« kennt nur wieder die Bezeichnung 'Reyen'; diese Reyen sind nicht geteilt.

1659, in der einzigen Originalausgabe des »Papinianus« heißt es im Personenverzeichnis und in den Überschriften 'Reyen', in den Unterabteilungen (III. Akt): 'Satz', 'Gegensatz' und 'Abgesang'. Innerhalb des zweiten Aktes gehört zu den auftretenden Personen 'der Kaiserin Frauenzimmer', welches nachher im Dialog (Wechselklage) immer kurz als 'Reyen' aufgeführt wird; in gleicher Weise nehmen ein 'Reyen des römischen Frauenzimmers' und ein 'Reyen der Diener Papiniani' am fünften Akte teil.

1663, in seiner letzten Ausgabe, sucht der Dichter das 'Chor'

als Bezeichnung des Gesamtreyen überall zu beseitigen und durch ‘Reyen’ zu ersetzen, so im »Leo Armenius« bei dem Liede der Spielleute und Sänger, wo er statt ‘der Chor’ ‘die Reyen’ (Mehrzahl!) sagt; ferner in »Catharina von Georgien« und »Carolus Stuardus« im Personenverzeichnis. Das einzige ‘Chor’ das stehen geblieben ist, nämlich in den Überschriften im »Carolus Stuardus«, hat wohl als Versehen zu gelten.

Halten wir gegen diese Originalwerke die zeitlich vor ihnen liegenden Übersetzungen, so zeigen die »Gibeoniter« die uns allerdings nur in der Ausgabe des Sohnes von 1698 vorliegen und auch vom Dichter überhaupt nicht zum Drucke fertig gestellt waren, im Personenverzeichnis ‘Chor’ anstatt des Vondelschen rey, in den Überschriften ‘Reyen’; das zang, tegenzang, toezang wird übersetzt nach dem I. Akt mit ‘Chor’, ‘Gegenchor’, ‘Chor und Gegenchor’, nach dem zweiten mit ‘Chor’, ‘Gegenchor’, ‘Abgesang’ und nach dem dritten und vierten mit ‘Satz’, ‘Gegensatz’, ‘Abgesang’. — In »Felicitas« (sowohl 1654 als auch 1663) heißt es im Personenverzeichnis: ‘Reyen’, in den Überschriften einmal (I. Akt.): ‘Chor’, sonst ‘Reyen’. Nach dem II. und IV. Akte treten sich zwei Reyen gegenüber, aber nicht in dem Sinne von Satz und Gegensatz, was auch schon in der Ungleichheit ihrer Lieder zum Ausdruck kommt. In allen diesen Fällen steht ‘Reyen’ als Übersetzung des chorus im Original.

So tritt also sowohl in dem Jesuitenstück ‘Reyen’ an die Stelle von chorus, als auch in dem Vondelschen ‘Chor’ an die Stelle von rey, wobei jedoch in beiden Stücken bereits das ‘Reyen’ überwiegt. Das ‘Chor’ scheint mir übrigens nicht allein auf jesuitischen Einfluß zurückzugehen, sondern, von dem Beispiel der Antike abgesehen, vor allen eine Anlehnung an Opitz zu sein; sicher ist diese Anlehnung in ‘Satz’, ‘Gegensatz’, ‘Abgesang’, womit Opitz das griechische *στροφή*, *ἀντιστροφή*, *ἐπῳδός* übersetzt, während Gryphius es für das Vondelsche zang, tegenzang, toezang gebraucht. Gryphius sucht dann diese Übersetzung näher an

Vondel anzugleichen, indem er 1646 statt 'Abgesang', 'Zusatz' sagt, kehrt jedoch später zu dem 'Abgesang' zurück[1]). —

Aber auch, wenn wir uns nicht auf Gryphius selbst stützen könnten, und auch die geschichtliche Entwickelung des tragischen Chores gar nicht in Anschlag bringen wollten, würden wir doch zwischen diesen beiden Arten von Chören streng scheiden müssen, wegen der gänzlichen Verschiedenheit ihres Verhältnisses zur Handlung. Denn nur bei den Zwischenaktsreyen liegt hier eigentlich ein Problem.

§ 4. Tatsächlich hat bisher niemand diese Unterscheidung gemacht. Selbst Wysocki[2]), der sich noch am eingehendsten mit dem Chore des Gryphius beschäftigt, nennt beide in einem Atem. Als Argument dafür, daß die Chöre nicht lediglich Zwischenlieder seien, führt er die Chöre mitten in den Akten an, als wenn diese irgend etwas für die Stellung der anderen beweisen könnten. Die Zwischenaktsreyen bleiben doch eben, trotz dieser anderen, reine „intermèdes"; sie treten erst auf, nachdem der Akt vollständig beendigt ist, und erst nachdem sie sich wieder entfernt haben, beginnt der folgende Akt, eine Tatsache, wofür übrigens Wysocki[3])

1) Übrigens finden sich dieselben Bezeichnungen bei den dreigeteilten Oden, was für deren chronologische Bestimmung nicht ohne Bedeutung ist. Die beiden ersten Bücher, die 1646 veröffentlicht wurden, haben, genau wie »Leo Armenius«: 'Satz', 'Gegensatz', 'Zusatz', das dritte Buch aber bis Ode VI: 'Satz', 'Gegensatz', 'Abgesang'; in Ode X u. XII 'Chor', 'Gegenchor'. Der Schluß des dritten Buches, dessen XI. Ode übrigens schon durch ihren Inhalt auf 1649 datiert ist, weist also auch durch die Bezeichnungen auf die Zeit des »Carolus Stuardus«, der ebenfalls 1649 entstand. Dagegen weist der erste Teil dieses Buches, entgegen Manheimer (Lyrik, S. 136), der die Datierung der XI. Ode auf das ganze Buch ausdehnen will, auf die Zeit des »Papinianus«. Die Entstehung dieses Teiles mag sich also doch wohl mehr dem Datum der Widmung (1655) annähern.

2) Andreas Gryphius et la tragédie allemande, Paris 1893, S. 223—229.

3) a. a. O. S. 323/24.

selbst mehr Beweise, als nötig wäre, zusammensucht. Wir werden Reyen kennen lernen, die selbst eine eigene, vom vorhergehenden und nachfolgenden Akte verschiedene Szene erfordern, falls nicht eben eine indifferente Bühne angenommen werden soll.

Aber gerade auf dieser gänzlichen Losgelöstheit von der Handlung baut sich erst das Problem auf, wie nun trotzdem der Zusammenhang mit der Handlung hergestellt wird, und zwar nicht nur ein äußerer Zusammenhang. Denn einen solchen hat auch Wysocki[1]) schon sehr gut dargetan, der ja gerade die Behauptung widerlegt, „que les chœurs de Gryphius sont jetés au hasard dans ses pièces, et n'ont aucun rapport avec les actes qu'ils accompagnent". Aber mehr als diesen äußeren Zusammenhang tut Wysocki eben nicht dar und kann er auch wohl mit seiner Methode nicht dartun, die darauf ausgeht, zu zeigen, daß erstens die Personen der Reyen (manchmal) mit den Personen der Handlung in irgend welchem Zusammenhange stehen, und zweitens der Inhalt der Lieder (oft) an ein Hauptmoment der Handlung anknüpft und (manchmal) auch auf das folgende hinweist.

Handelte es sich in Wirklichkeit nur um diesen äußeren „rapport avec les actes", dann möchte man Lemcke[2]) zustimmen, der dem Gryphius gerade darum, weil er die Reyen nicht abgeschafft hat, das „durchgreifende Genie" abspricht. Lemcke spricht von „Barockwirtschaft im höchsten Grade". Dieses Vorurteil hat offenbar alle, die bisher sich mit Gryphius und seinen Trauerspielen befaßten, mehr oder minder beherrscht, denn auf einen organischen Zusammenhang im ganzen, auf einen organischen Aufbau des Gedanken-Inhalts der Reyen, der sich von Chor zu Chor im Einklang mit dem Gange der Handlung weiterentwickelt, hat bisher niemand zu schauen für wert gehalten. Aber ich glaube, wir werden bei eingehender Beschäftigung mit Gryphius, und

1) a. a. O. S. 225 f.

2) Von Opitz bis Klopstock, Leipzig 1871, S. 313.

namentlich auch mit seinen Trauerspielen, immer mehr zu der von Manheimer[1]) und auch schon von Haake[2]) angebahnten Erkenntnis gelangen, daß gerade in der Durchdringung und Ausbildung des Barockstils die Größe unseres Dichters liegt; daß er diesen Stil nicht nur äußerlich aus seiner Zeit übernommen, sondern ihn auch innerlich zu dem Ausdrucksmittel seiner Kunst verarbeitet hat. Wir dürfen nicht fragen, warum er sich nicht von diesem Stile befreite, sondern was er in ihm suchte und erreichte, denn er ist — wenn ich es in dieser Schärfe formulieren darf — nicht ein barocker Dichter, weil der Stil seiner Zeit ihn beherrschte, sondern er erfüllte den Stil seiner Zeit, weil er eine barocke Natur war!

§ 5. In dieser eindringenden Weise aber auf das Werk des Gryphius seinen Blick zu richten und zu untersuchen, nicht was er überkommen und woher er es überkommen hat, sondern was er aus dem Überkommenen gemacht, wie er es zu seinem Werk gestaltet hat, dafür scheint mir die Zeit nun gekommen, nachdem uns Manheimer durch die Lyrik das Verständnis für den Dichter wieder erschlossen, Kollewijn[3]) uns früher schon speziell bezüglich der Reyen im einzelnen die Zusammenhänge zwischen Gryphius und den Holländern aufgedeckt und Stachel[4]) uns die Stellung des Dichters im Rahmen der gesamten Renaissance vortrefflich gezeichnet hat. Wie Gryphius übrigens bezüglich der Form seiner Reyen nicht bei Seneca stehen bleibt, sondern mit den Holländern und mehr als diese auf die Griechen zurückgeht, das hat vor Stachel auch Klopp[5]) schon gezeigt.

§ 6. Das Ziel der Untersuchung aber schreibt den Weg

1) D. Lyrik d. A. Gr. Berlin 1904.

2) A. Gr. u. s. Zeit (im „Archiv für das Stud. d. neueren Sprachen u. Lit. 103“ (1899), S. 1—40).

3) Einfluß d. holl. Dram. a. Gr. Heilbronn o. J.

4) Seneca u. d. dtsche. Renaiss.-Dram. (Palästra 46), Berlin 1907.

5) A. Gr. als Dramatiker. Progr. Osnabrück 1850.

vor: um den organischen Aufbau der Trauerspiele und die Stellung der Reyen in diesem Aufbau zu begreifen, wird es nötig sein, nicht die Reyen anatomisch herauszuschneiden und zu schematisieren, sondern in dem organischen Aufbau zu betrachten. Das wird den *ersten* Teil meiner Untersuchung ausmachen. Im *zweiten* sodann werde ich die Gryphschen Reyen in Vergleich stellen zu den Chören und Reyen, wie sie sich bis zur Zeit des Gryphius in den Dramen, die direkt oder indirekt auf ihn gewirkt haben, entwickelt hatten, woraus dann die Eigenart der Gryphschen Reyen sich erst hervorkehren wird.

§ 7. Um dem Vorwurf zu begegnen, daß ich in meiner Analysis der Stücke nur längstgesagtes wiederhole, betone ich, daß ich diese Darstellung ganz von dem Gesichtspunkte aus gebe, wie die Stücke sich als *aufgeführte* dem Zuschauer darstellen. Denn nur so läßt sich feststellen, wie der Dichter sein Werk angeschaut hat und welche Ideen ihn bei der Komposition leiteten. Denn daß er seine Dramen für die Bühne schrieb, braucht keines Beweises, hat er doch sogar seine Übersetzungen zu diesem Zwecke geliefert[1]). Es ist ja auch gar nicht anders möglich bei einem Dichter, der die Anregung zu dramatischer Produktion von gesehenen szenischen Aufführungen her empfangen hat. Schon das Fraustädter Gymnasium wirkte in dieser Hinsicht auf den Dichter, denn „dort spielte man mit Eifer Komödie". Wir wissen von Gryphius, daß er selbst mitgespielt und sich gelegentlich in einer Hauptrolle „durch seine Eloquenz" hervorgetan hat. In Danzig blühte das Drama der Englischen Komödianten. In Holland war gerade das Amsterdammer Nationaltheater errichtet, wohin er von Leyden leicht gelangen konnte. In Paris, in Rom und indirekt auch wohl noch in Straßburg[2]), „der klassischen Aufführungsstätte

1) Vgl. Stachel. S. 224.

2) In Straßburg hatte bis 1590 die Komödie, von da ab die hohe Tragödie (selbst griech. Stücke im Original oder lat. Übersetzungen) das Repertoire beherrscht; seit 1596 spielten auch fast alljährlich die englischen

lateinischer und griechischer Tragödien" — überall wird die Bühne auf ihn gewirkt haben, oder hat es getan, wie wir wissen[1]).

Sein »Leo Armenius« entstand aus einer Anregung, die ihm die Aufführung eines »Leo Armenus« von dem Jesuiten Simon in Rom[2]) gegeben hat. Und stand er auch nach diesem ersten Stück seiner tragischen Muse in keinerlei lebendigem Zusammenhang mit einer Bühne bis auf »Papinianus«, so hat, wie sich zeigen wird, das allerdings auf seine weiteren Stücke gewirkt, sodaß sie handlungsarmer wurden und blieben, indem sie sich nach dieser Seite hin eben garnicht weiter entwickelten: aber keineswegs darf man daraus dem Dichter nun die Absicht unterschieben, als habe er seine Dramen nur für das Buch geschrieben und nicht die Bühne dabei im Auge gehabt. Es treten uns auch überall Momente entgegen, in kleinen Einzelheiten, die erst wirken, wenn

Komödianten (Minor: Einl. zum „Speculum vitae humanae". Halle 1889). Von den Dramatikern seien erwähnt Caspar Brulovius, den Scherer den größten deutschen Dramatiker vor Lessing genannt hat, um allerdings sein Urteil später wieder einzuschränken (Geschichte des Elsasses. 3. Aufl.) und Theodor Rhodius, bei dem sich eine Einwirkung der Griechen und des Seneca auf die Bildung der Chorgesänge geltend macht (seine Chöre haben die Form von Strophe, Antistrophe mit oder ohne Epodos oder sind stichisch (Senare u. a.); seine Stücke sind mir leider nicht zugänglich gewesen (vgl. Liliencron: Die Chorgesänge im Schuldrama S. 341). Freilich die Aufführungen in Straßburg hatten 1621 aufgehört (Jundt: Straßb. Progr. 1881). Aber wenn wir von dem Ulmer Joh. Konrad Merck (Scherer A. D. B) wissen, daß er Anregungen, die er während seiner Studienzeit in Straßburg empfangen, später dem Theater seiner Vaterstadt zugute kommen ließ und noch 1641 den »Moyses« des Brülovius übersetzte, so dürfte auch Gryphius in Straßburg, wo er 1646 seinen »Leo Armenius« vollendete und sich auch schon mit seinem zweiten Stücke trug, noch mancherlei indirekten Einwirkungen aus den Aufführungen jener Zeit ausgesetzt gewesen sein, zumal doch wohl anzunehmen ist, daß er über seine Arbeiten und Pläne Gedankenaustausch gepflogen hat.

1) Vgl. Manheimer: Lyrik, S. 158—162.

2) Harring: A. Gr. u. d. Drama der Jesuiten. S. 67.

man sie auf die Bühne überträgt: ich erinnere z. B. nur an die Rose, die Salome in »Catharina von Georgien« trägt, als sie der Königin die Freudenbotschaft bringt, und die ganze sich daran schließende Unterredung, der diese Rosen zum Gegenstand dienen. Oder die Szene im Grabe in »Cardenio und Celinde« im IV. Akt, wo wir aus der Erzählung derselben Szene im V. Akt ganz genau entnehmen, wie der Dichter sie angeschaut hat und dargestellt wissen wollte. Das beweist natürlich nichts und soll nichts beweisen für die Aufführung Gryphscher Stücke, nicht einmal für ihre Aufführbarkeit — aber es zeigt jedenfalls, daß Gryphius bei seinem dramatischen Schaffen die Bühne im Auge hatte, daß er die Szenen, die er bildete, auch angeschaut hat und daß wir also, wenn wir sein Werk in seinem Sinne erfassen wollen, uns auf denselben Standpunkt stellen müssen.

An Ausgaben kommen für eine Behandlung der Trauerspiele unseres Dichters nur die Original-Ausgaben selbst in Betracht, und unter ihnen in erster Linie die letzte von 1663. Sie bietet die letzte Redaktion des Dichters, korrigiert manche Druckfehler der früheren und hat, was in praktischer Hinsicht nicht zu unterschätzen ist, bereits Verszählung durchgeführt. Einige Druckfehler lassen sich durch Vergleichung mit früheren Ausgaben abstellen. Ihr gegenüber bedeutet die Ausgabe des Sohnes (1698) in kritischer Hinsicht einen Rückschritt: sie enthält sämtliche Fehler der vorhergehenden und eine Menge neuer dazu. Und darum ist die Palmsche Ausgabe [1]) unzulänglich, weil sie sich auf diese stützt, ohne ihre Fehler abzustellen, ja noch eine Reihe neuer Druckfehler enthält.

Ein Beispiel gibt die Untersuchung von Franz Spina über „den Vers in den Dramen des Andreas Gryphius“ [2]). Er zeigt einige Unregelmäßigkeiten im Gebrauch des Alexandriners [3]), die

1) Lit. Ver. Stuttg. (162. B.) Tübingen 1882.
2) Programm Braunau 1895. 3) S. 42.

soweit sie sich nicht als orthographische oder gar Setzer-Eigentümlichkeiten erklären, auf Fehler der Palmschen Ausgabe zurückgehen.

»Leo Armenius« I 54[1]): 'Und ihn mit grimmer List und Macht anrannt'. Hier ist bei Palm vor Macht ein 'toller' ausgefallen, das alle Ausgaben (auch 1698) haben.

L. A. III 366: (Michael:) 'Recht'. (Papias:) 'Doch wie eröffnet man das Tor der Burg?' (Mich.:) 'Mit List'. Die überflüssige Silbe steckt in dem 'eröffnet', welches 1657 für 'öffnet' eingetreten ist und sich in alle nachfolgenden Ausgaben bis in die Palmsche eingeschlichen hat. Es erklärt sich wohl dadurch, daß der Dichter oder der Setzer das 'Recht' nicht mehr im Rhythmus des Alexandriners fühlte.

»Papinianus« IV 424: (Pap.:) 'Fahrt wohl!' (Hauptleute:) 'So schlägt er aus dem Wind, was ihm die Läger schenken?' Der siebte Versfuß ist durch Hinzufügung von 'dem Wind', das nur die Palmsche Ausgabe hat, hineingekommen.

Die Ausgabe von 1663 enthält den »Leo Armenius« in dritter, die übrigen Stücke in zweiter Redaktion. Der »Papinianus«, der in ihr fehlt, liegt nur in einer Originalausgabe (1659) vor, die »Gibeoniter« nur in der Ausgabe des Sohnes (1698). Die Veränderungen, die die verschiedenen Redaktionen zeigen, betreffen (mit Ausnahme des »Carolus Stuardus«) nirgends das Verhältnis zwischen Reyen und Handlung, ja nicht einmal den Gedankengang der einzelnen Reyen. Nur im »Carolus Stuardus« hat die zweite Bearbeitung durch bedeutende Erweiterungen den ursprünglichen Aufbau des Stückes gesprengt, was, soweit es die Reyen berührt, an seiner Stelle[2]) Berücksichtigung finden wird.

1) Ich zitiere hier mit Spina nach der Palmschen Ausgabe.

2) S. unten § 27.

Erster Teil.

A. Die Analyse der Reyen im Zusammenhang ihrer Stücke.

Bei der Analyse der Stücke, die in chronologischer Reihenfolge erfolgt, um zugleich ein Bild der geschichtlichen Entwickelung zu geben, wird immer schon in der Inhaltsangabe neben dem tatsächlichen Geschehnis das Ziel herausgearbeitet, worauf der Dichter mit seiner Darstellung hinaus will, und worüber wir sowohl aus dem Titel und der ganzen Anlage seiner Stücke, wie oft auch noch eigens durch sein Vorwort und die Anmerkungen genugsam unterrichtet sind.

1. LEO ARMENIUS.

I. Akt.

Michael Balbus, der Oberfeldherr des Leo Armenius, empört über die Zustände am Hofe, wo die Schmeichler und Heuchler mehr gelten als die Männer der Tat mit ihren Verdiensten, stiftet mit dem von Crambe eine Verschwörung gegen den Kaiser.

Der Kaiser wird von Nicander und mehr noch von Exabolius aufgestachelt, den Michael Balbus zu stürzen, ehe er seine Macht mißbrauche. Was die Menge dazu reden werde, seien leichte Worte, die den Fürsten nichts angingen! Nur mit List könne man ihm beikommen! Nach einigem Kampfe mit sich entschließt sich Leo, ihn ob seiner Verdienste noch einmal mit Worten mahnen zu lassen; wolle er aber dann nicht hören, so solle 'sein Kopf springen'.

Exabolius und Nicander besetzen die nächsten Zimmer mit Trabanten, um den Befehl des Kaisers auszuführen, der dem Nicander noch gar nicht rasch genug ist, da man mit Worten nur Zeit verliere.

Mit Exabolius trifft Michael Balbus, der zum Kaiser will, zusammen. Aus dem Benehmen des Exabolius schließt er, daß dieser auch in Ungnade gefallen sei, und läßt nun seinem Unwillen gegen den Hof freien Lauf. Exabolius vermahnt ihn wegen seines 'freien Mundes'. Michael klagt nur weiter darüber, daß man die Wahrheit nicht einmal mehr aussprechen dürfe, daß jedes 'unbedachte Wort' als Verbrechen ausgelegt würde, daß die Schmeichler und Heuchler die Ehren davontrügen von seinen Verdiensten — und bietet ihm an, dieser Not ein Ende zu machen, wofern er mit ihm das gleiche wolle. Exabolius warnt ihn mit vielen Worten und Widerreden, unter dem Mantel der Freundschaft, vor dem gefährlichen Beginnen, bis Michael sich zu dem Wort hinreißen läßt: dieser sein Degen, der dem Leo gedient und ihn mächtig gemacht habe, solle jetzt dem Tyrannen, zu dem Leo geworden sei, 'durch den grimmen Brunn der Adern dringen'.

Auf dieses Wort kommt Nicander mit den Trabanten hervor und nimmt den Michael fest. 'Dein ungerechte Pracht, dein eigen Mund', antworten ihm die Trabanten, als er sie nach dem Grund seiner Festnahme fragt; und Exabolius hält ihm noch seine zurückgewiesene Warnung entgegen, die Michael ein Schelmenstück nennt.

Daran schließt sich der 'Reyen der Höflinge', der in 'Satz', 'Gegensatz' und 'Zusatz' die Macht der Zunge besingt. Satz und Gegensatz, die gleich gebaut sind, haben die parallelen Gedanken der guten und der bösen Macht, gipfelnd jedesmal in der Schlußzeile: 'des Menschen Leben selbst beruht auf seiner Zungen' und 'des Menschen Tod beruht auf jedes Menschen Zungen'. Der Zusatz knüpft daran die Warnung, die Zunge im Zaume zu halten, in welcher 'Heil und Schaden wohnet', und so weiter Zeile für Zeile die beiden Wirkungen nebeneinander gestellt bis zu der Schlußzeile: 'Dein Leben, Mensch, und Tod hält stets auf deiner Zungen'.

§ 8. Die Macht der Zunge, namentlich nach der schlechten Seite hin, ist uns im ersten Akte überall entgegengetreten, und nicht zum mindesten in dem letzten Moment, wo diese Betrachtung ansetzt.

Die Höflinge wissen natürlich um die Vorgänge am Hofe, wenn sie auch an der Handlung des ersten Aktes nirgends teilnahmen; man kann sogar annehmen, daß sie in etwas die Intrigen durchschauen — und nun, wo Michael Balbus, der tüchtigste von

allen, um eines raschen Wortes willen den Schmeichlern und Heuchlern erliegt, gibt das den Höflingen den ganz natürlichen Anlaß zu den Reflexionen über die Macht der Zunge.

Aber diese Reflexionen halten sich ganz allgemein, nehmen gar keine direkte Beziehung zur vorhergehenden Handlung, tadelnd oder lobend, noch auch zur nachfolgenden, warnend oder fürchtend. Infolgedessen kann die dramatische Bedeutung dieses Chorliedes keine andere sein als über die Pause hinwegzuhelfen, nur daß es dies nicht mit Zerstreuung sondern mit Sammlung tut. Ein zum Reflektieren geneigter Zuschauer möchte unter dem Banne der Begebenheiten einen ähnlichen Gedankengang entwickeln. Daß der Dichter es tut, bedeutet eine künstlerische Verwertung der Pause im Rahmen des Ganzen.

II. Akt.

Vor dem Kaiser und den Richtern hat Michael sich zu verantworten. Leo legt dar, daß Neid und Mißgunst ihn von Anfang auf seiner aufsteigenden Bahn zum Kaiser verfolgt haben, daß er aber immer Recht und Sitte gewahrt und das Verdienst belohnt und den Frevel bestraft habe — und dennoch suche man seinen Tod; und Michael, der ihm Stand und Ehre verdanke, sei es, der Treu und Eid gebrochen habe. Michael weist die Anschuldigungen zurück und beruft sich auf seine Verdienste und bewährte Treue, während ihm nun die Richter seinen ganzen Verrat Wort für Wort vorhalten, bis er schließlich nur noch bittet, wenn er denn um Worte sterben solle, so möge man sich doch seinen Tod zunutze machen, indem man ihn in die Schlacht schicke.

Nachdem Leo ihn hat fortgehen heißen, wägen die Richter hin und her zwischen seinen Verdiensten und seinem Verrat, ob er zu verurteilen oder erst zum vollen Geständnis zu zwingen sei, seiner Macht und seines Anhanges wegen — und verurteilen ihn schließlich zum sofortigen Feuertode.

Michael tritt wieder auf, um sein Urteil zu vernehmen, worauf er nur noch um Aufschub bittet, um seine Lieben noch einmal zu sehen, oder wenigstens an sie zu schreiben. Leo gewährt ihm die letzte Bitte und läßt ihn in den Kerker führen und, weil er Verrat fürchtet, streng bewachen.

Und Leo, allein zurückgeblieben, hält nun erst triumphierend seine Macht für vollkommen, die früher mehr eine Scheinmacht

war; doch mahnt er sich selbst, acht zu haben, solange Michael noch lebt.

Theodosia tritt ein, und herzlich begrüßen sich die beiden Gatten; dann bittet sie ihn für Michael, indem sie auf alle seine Verdienste hinweist und zur Milde mahnt, wodurch er ihnen verpflichtet werden würde; wenigstens solle der Kaiser nicht zum Weihnachtsfeste Blut vergießen. Leo sucht ihren Bitten auszuweichen.

Die Trabanten führen Michael zur Hinrichtung. Während Michael bittere Worte über sein Schicksal äußert, kommt Leo, und nach ihm Theodosia, die ihn nicht läßt, bis er ihr die letzte Bitte gewährt und die Hinrichtung bis nach Weihnachten aufschiebt. Den Gefangenen läßt er in besonders strenge Haft setzen.

Darauf treten im Reyen wieder die Höflinge auf und singen ein vierzehnstrophiges Lied von dem Wechsel des Glückes:

Alles ist Wechsel. Es gibt kein festes Mittel-Verhältnis; nur ein Schwanken zwischen Höhe und Tiefe. Heute Fürst, morgen Sklave; heute Sklave, morgen Fürst. Heute geehrt, morgen in Ketten.

Was hilft es, nach Ruhm zu streben; was hilft es, Macht zu haben? Der Reiche wird zum Bettler, die Blüte der Schönheit verwelkt. Und ehe man's gedacht, ist das Ende da. Nichts vermag der Zeit standzuhalten. Es ist Blindheit von uns, immer auf festen Bestand zu hoffen.

§ 9. Dieses zweite Chorlied, von denselben Personen vorgetragen wie das erste, und in seinem Gedanken-Inhalte ebenso allgemein gehalten, ergibt sich in ganz gleicher Weise aus der gegebenen Situation: Michael Balbus, von der Höhe seines Ansehens und seiner Macht, die er bei Hofe besaß, herabgestürzt bis zu Kerker und Hinrichtung!

Aber in einer Hinsicht geht die Reflexion dieses Chores über die des ersten hinaus: sie trifft den Grundgedanken des ganzen Stückes. Und gerade, weil in der vorhergehenden Situation das Verhältnis das umgekehrte ist wie nachher in der Katastrophe: leitet hier der Gedanke vom Wechsel des Glückes vortrefflich hinüber zu dem neuen Umschwung der Dinge, der sich im nächsten Akt vorbereitet.

III. Akt.

Nachdem Leo sich durch Papias hat versichern lassen, daß Michael aufs beste bewacht werde, läßt er die 'Sänger und Spielleute' rufen, ihn in Schlaf zu singen. Bis diese kommen und ihr Lied anstimmen, hören wir ihn Gedanken äußern über die wenig beneidenswerte Lage eines Fürsten, da überall Verrat ihn umlauere. Zu dieser Unruhe kontrastiert es hübsch, wenn das Schlummerliedchen dann singt, daß Gott über den Kaiser wache, wie dieser über sein Land, und jeden Übeltäter von seinem Haupte abwehre und zunichte mache.

Während des Liedes ist der Kaiser eingeschlummert; die Musik hält noch an und verstärkt sich allmählich und dabei erscheint der Geist des Tarasius, des einstigen Patriarchen von Konstantinopel, mit dem 'Gespenst' Michaels, hält dem Kaiser alle seine Untaten vor und verkündet ihm den nahen Tod durch Michaels Hand: 'Stoß, Michael! Stoß zu!' Der Kaiser schrickt auf und ruft: 'Mord'! Die Trabanten eilen herbei und versichern, sie hätten nichts gesehen, und Schloß und Tor seien, wie er befohlen, bewacht. Darauf heißt er sie den Nicander und Exabolius rufen.

Und nun, allein gelassen, gibt Leo in einem sechsstrophigen Monologe den unruhigen Bewegungen seines Herzens Ausdruck, und kommt zu dem Schluß, doch am besten selbst nachzusehen, ob Michael auch sicher im Kerker verwahrt sei.

Als Exabolius und Nicander auftreten, ist Leo eben allein durch die 'gewölbten Gänge' hinunter gegangen, wie die Trabanten ihnen berichten; etwas besonderes müsse ihn beunruhigen diese Nacht, fügen sie hinzu. Die beiden sehen die Ursache dieser Unruhe in dem Aufschub der Hinrichtung, wodurch dem Kaiser und ihnen Gefahr drohe; die Schuld geben sie den Priestern, die hinter den Bitten der Theodosia stünden. Inzwischen kommt Leo ganz bestürzt zurück, denn er ist im Kerker gewesen, und Michael hat ruhig geschlafen wie ein Fürst in seinem Palast, und Papias hat wie ein Kämmerer zu seinen Füßen gelegen. Als Nicander und Exabolius ihn darüber beruhigen wollen, erwähnt er den andern Grund seiner Unruhe: das Traumgesicht.

Im Kerker sind Michael Balbus und Papias in Aufregung über die Nachricht des Wächters, daß der Kaiser während ihres Schlafes zugegen gewesen; sie fürchten, der ungewöhnliche Vorgang könne nichts Gutes bedeuten. Papias will fliehen; Michael aber fragt nach einem geheimen Boten, um einen Brief an den von Crambe zu schicken; Papias nennt ihm den Theoktist.

Den nun auftretenden Reyen bilden die 'Hofjunker'. Der kunstvollen Form ihres Liedes entspricht wenig der trockene Inhalt:

Satz: Haben Träume Bedeutung, oder sind es Phantasien des müden Geistes?

Gegensatz: Vermag etwa die Seele, wenn der Leib schläft, in die Zukunft zu schauen? Freilich gibt es Beispiele, daß Sterbende Wahres verkündet haben.

Zusatz: Wieviel wir uns auch bemühen zu wissen, wir sind täglich von ungelösten Rätseln umgeben. Und die warnenden Zeichen, die der Himmel schickt, können nicht vor Unheil bewahren. Vielmehr gerade indem man dem Verhängnis entgehen will, geht man ihm entgegen.

§ 10. Die Frage, ob man zweifeln oder glauben solle an Traumgesichte, ist in diesem Moment die wichtigste; sie beantworten, heißt den Schleier heben von dem Bevorstehenden; denn die Traumerscheinung des Leo enthielt den ersten Hinweis auf den drohenden Umschwung. Die Frage wird nicht einfach bejaht; aber die letzten Verse: 'Auch viel, indem sie sich den Tod bemüht zu fliehen, Sieht man dem Tod entgegenziehen' — geben den letzten Ereignissen eine unzweifelhafte Auslegung. Wir sahen schon, welche Wirkung der Besuch des Kaisers im Kerker tat; wie der Plan Michaels auslaufen wird, können wir nun vermuten.

So ist wieder durch den Chor die Brücke geschlagen von Akt zu Akt.

IV. Akt.

Auf dem Wege zu dem Zauberer Jamblichius sehen wir zwei der Verschworenen; aber der eine scheut dies Teufelswerk und entfernt sich, um zu dem von Crambe zu gehen, während der andere sich zu dem Zauberer begibt.

Dieser zitiert unter Berufung auf die ekelhaftesten und grausigsten Dinge den 'Hölllischen Geist', welcher ihrem Vorhaben folgenden Ausgang prophezeit: der Kaiser werde fallen, an einem sonst vor Blut gefeiten Orte; der Lohn der Tat würde das, 'was Leo trägt'. Nachdem der Verschworene sich mit dieser Antwort entfernt hat, reflektiert Jamblichius noch über die Worte 'was Leo trägt': 'was trägt er? Kron und Tod!' (Dies Wort vom schließlichen Schicksal Michaels weist über den Rahmen des Stückes hinaus!)

Im Hause des von Crambe sind die Verschworenen zusammen, und während sie sich noch nicht darüber einigen können, was zu tun sei, wird ein Bote gemeldet. Da es Nacht ist, fürchtet man Verrat; aber der von Crambe geht selbst hinaus und kehrt zurück mit dem Briefe des Michael. Seine strenge Weisung, wenn sie ihn bis zum Morgen nicht befreit hätten, würde sie alle der Tod erreichen — bringt sie zu dem Entschlusse, noch in dieser Nacht, während der Weihnachtsmette, mit dem 'Rey der Priester' in die Schloßkirche einzudringen und den Kaiser zu überfallen.

Hieran schließt sich der Reyen der 'Priester und Jungfrauen', die die heilige Nacht der Geburt des Herrn im Wechselsang feiern.

Damit ist der Inhalt des Liedes gegeben.

Die Gliederung und Verteilung ist folgende:

1. Satz — Jungfrauen.
1. Gegensatz — Priester.
1. Zusatz — Jungfrauen und Priester.
2. Satz — Priester.
2. Gegensatz — Jungfrauen.
2. Zusatz — Priester und Jungfrauen.

Satz und Gegensatz haben steigenden Rhythmus, im Zusatz herrscht der fallende vor.

§ 11. Während die vorhergehenden Reyen einen Hauptgedanken aus dem je vorhergehenden Akte herauslösten, dient dieser der Fortführung der Handlung. Wir wissen, wann und wo die Katastrophe eintreten soll, und zu dieser Situation leitet der Reyen direkt hin. Es ist der erste Reyen, auch im Gegensatz zu den vorhergehenden, der eine eigene Szene erfordert, denn weder auf der des vorhergehenden noch des folgenden Aktes können wir ihn uns denken, sondern eben nur in dem Gotteshause der Burg, dort wo die Katastrophe stattfinden soll. Und da uns die Katastrophe nicht im nächsten Akt an Ort und Stelle vorgeführt wird, dient dieser Reyen ferner zur besseren Veranschaulichung des Berichtes der Katastrophe im folgenden letzten Akt.

V. Akt.

Theodosia hat soeben eine Traumerscheinung gehabt, die ihr die bevorstehende Katastrophe verkündet hat. (Nach einer Bühnenanweisung, die Gryphius 1663 hinzugefügt hat, sieht man den

Geist der Mutter vor ihr stehen und bei ihrem Erwachen verschwinden.) Die Dienerin sucht ihr die bangen Gedanken über den Traum auszureden, da kommt der Oberpriester und meldet den Mord in der Kirche. Die Kaiserin fällt in Ohnmacht; als sie erwacht, läßt sie sich den Vorgang erzählen: von allen Seiten sind plötzlich die Verschworenen auf den Kaiser eingedrungen. Die Dienerin will trösten, vielleicht sei er doch noch nicht tödlich getroffen; aber schon kommt ein Bote, der das Gegenteil meldet und ferner berichtet, daß es die Freunde Michaels gewesen seien. Die Warnung, ihr Leben zu retten, schlägt die Kaiserin in den Wind: sie will sterben; auch die Trostworte des Priesters weist sie zurück, und läßt den anstürmenden Verschworenen die Tür öffnen.

Der ‘erste Haufe der Verschworenen’ stürzt herein und rühmt sich des Tyrannenmordes, der eine Rachetat des Himmels sei. Die Kaiserin wirft ihnen Verrat, Meineid und Tempelschändung vor; aber wie sehr sie die Rotte auch reizt und auffordert, ihr den Todesstoß zu geben, man tut ihr kein Leid, sondern führt sie mit sich.

Der ‘andere Haufe der Verschworenen’ hat inzwischen den Michael aus dem Tempel geholt. Michael lobt die Verschworenen als tapfer, erblickt dann die Witwe des Kaisers und redet sie rauh an, worauf sie ihm alle Gnade ihres Gemahls und ihre eigene Bemühung um sein Leben vorhält, ohne welche er jetzt schon verbrannt wäre. Sie verkündet ihm ferner, daß dieselben Hände, die sich jetzt so trefflich im Fürstenmord geübt hätten, ihn auch einst wohl wieder stürzen würden. Und sie verlangt auch vor ihm nach dem Tode, den Michael ihr aber als seiner Lebensretterin verweigert. Dann wird die Leiche Leos hereingetragen, an dessen Bahre Theodosia in Wahnsinn verfällt. Michael beruft den Rat, um sofort durch den Patriarchen seine Krönung vornehmen zu lassen. Die Anwesenden rufen ihm als ihrem Kaiser Heil.

§ 12. Der Dichter hat sein erstes Drama »Leo Armenius« im Untertitel ‘Fürstenmord’ genannt[1]). Das Tragische liegt ihm

1) Dieser Untertitel ist in den beiden Ausgaben von 1650 u. 52 arg entstellt: 1650, Manheimer Gr.-Bibliographie S. 415 (19): „ein Fürstenmörderisches Trauerspiel“ — 1652, Manheimer (21): „jämmerlichen Fürstenmords Trauerspiel“. Der echte Titel, der uns bisher nur aus der Wiederherstellung des Dichters in den Ausgaben von 1657 und 1663 zugänglich war, ist uns erhalten auf dem meines Wissens vor mir von keinem ent-

in der Ermordung des Leo Armenius. Das Dramatische wird getragen von Michael Balbus. Der Stoff kam dem Dichter, wie er sich in seinen späteren Trauerspielen entwickelt hat, nur halb entgegen. Denn die tragische Person war nicht dazu angetan, auch moralisch verherrlicht zu werden. Wir sehen die suchend tastende Hand des Anfängers. Aus dieser Wurzel konnten sich zwei Arten entwickeln: eine, worin der tragische Held auch der dramatische ist — und eine (welche sich leider entwickelt hat), worin der tragische Held eine moralische Größe ist, um welcher willen er untergeht. Daß der Dichter von Anfang an zu dieser zweiten hinneigte, zeigt uns seine Ansicht von der Tragödie die, wie er im Vorwort sagt, 'die Vergänglichkeit menschlicher Sachen' darstellen soll. Weiter spricht er davon, daß die Alten in der Tragödie 'ein bequemes Mittel gesehen, menschliche Gemüter von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern'. Aber dieser moralische Zweck gewinnt im »Leo Armenius« noch nicht eine bestimmte Determinierung, er verdichtet sich noch nicht zu einer bestimmten moralischen Idee, welcher die ganze Handlung dienstbar gemacht wird. Das Dramatische hat noch seinen Eigenwert. Das Moralische bleibt noch ganz in dem Negativen und Allgemeinen der 'Vergänglichkeit menschlicher Sachen' stecken, ein Positives setzt der Dichter dem noch nicht gegenüber. Das kommt schon im Untertitel zum Ausdruck, und wie der Untertitel in den späteren Trauerspielen den Reyen das Thema gibt, so bleiben diese hier ohne ein einheitliches Thema.

deckten Titelblatte des Druckes von 1646, der bekanntlich (vgl Welti: Sonn- u. Feiertags-Sonette S. XIV) bis Seite 232 in den beiden Ausgaben von 1650 u. 52 mit vorgesetztem falschen Titelblatt und Vorwort und angehängtem falschen Schluß auf uns gekommen ist. Das echte Titelblatt und Vorwort des ersten Druckes von 1646 sind in dem Berliner Exemplar der Ausgabe von 1652 zwischen Seite 81—82 und 86—87 eingebunden. Der Titel lautet dort genau: ANDREAE | GRYPHII | LEO ARMENIUS. | Oder | Fürstenmord / | Trawer Spiel Straßburg / | Gedruckt Bey Caspar Dietzeln | Anno MDCXLVI.

2. CATHARINA VON GEORGIEN.

I. Akt.

Der Schauplatz liegt voll 'Leichen', 'Kronen', 'Schwerter' und dergleichen mehr. Unten öffnet sich die Hölle, oben der Himmel, und hernieder steigt die 'Ewigkeit'. Sie mahnt, nicht auf alle diese Vergänglichkeiten den Sinn zu richten, sondern auf das Ewige: zu wählen zwischen ewiger Freude dort oben, ewiger Qual dort unten; der Fürstin zu folgen, sie zeige den Weg, die Ehrenkrone zu erlangen.

Vor der Burg des Chach, wo Katharina, die Königin von Gurgistan, gefangen gehalten wird, sind soeben in dem Garten zwei Gesandte aus Gurgistan angekommen, hoffend und zugleich zweifelnd, ob es ihnen gelingen werde, die Königin wieder frei zu bekommen.

Aus der Burg kommt Salome, eine Dienerin der Katharina; der anbrechende Morgen und die herrliche Natur stehen im grellen Gegensatz zu dem düsteren Lose ihrer Königin, das sie beklagt; aber sie hofft, daß Gott doch noch ihre Gebete erhören werde. Sie erwartet die Gesandten und fürchtet schon, die Stunde verpaßt zu haben, als sie sie erblickt. Sie berichten ihr, daß sie, um nicht erkannt zu werden, sich als Leute des Abgesandten aus 'Reußen' ausgegeben haben, der gekommen ist, um von sich aus mit dem Chach über die Freigabe der Königin zu verhandeln. Von Tamaras, dem jetzt regierenden Sohne der Königin, bringen sie einen Brief. Ihrer Bitte, selbst vor die Königin geführt zu werden, gibt Salome nach.

In ihrem Zimmer sehen wir die gefangene Königin. Sie ergeht sich in Klagen über das Schicksal, das ihr nur Leiden gebracht hat. Kaum daß der Fürst von Gurgistan sie zu seiner Königin erwählt und sie ihm den Tamaras geboren hatte, ist das Unglück hereingebrochen. Der Bruder ihres Gatten ging zu den Persen und empörte sich gegen Vater und Bruder; beide fielen von seiner Hand. Darauf wagte er noch die Schmach, die Witwe um ihre Hand zu bitten. Und als dies Leid überstanden war, kam das andere: inländische Kriege verheerten ihr Land, bis der Tyrann kam und sie gefangen mit fortführte. Was aus ihrem Lande, ihrem Sohne geworden, weiß sie nicht. Sie selbst ist 'mehr denn tot', und fragt nur klagend, wie lange der Erlöser sie leiden lassen wolle.

Salome kommt mit Rosen in der Hand, um die Freudennachricht gebührend vorzubringen. Die Königin wundert sich

darob und betrachtet sie mit wehmütigen Gedanken: sie blühen und verwelken, und nur die Dornen bleiben. Sie wird an einen Traum der letzten Nacht erinnert: wie einst sah sie sich wieder auf den Thron Gurgistans geführt, aber dann war es eine Dornenkron, die sie trug, und das Blut rann ihr über die Schläfen. Nur wenige hatten Mitleid mit ihr, die meisten suchten ihre Qualen noch zu vermehren. Aber im Übermaß der Leiden kam sie plötzlich in eine unaussprechliche Pracht und Wonne, wo selbst der Chach huldigend vor ihren Füßen kniete. Salome deutet den Traum als ein gutes Omen für ihre Nachricht, worauf sie dann erzählt, daß ihr Sohn Tamaras jetzt in Gurgistan herrsche und daß eben zwei Boten von ihm mit einem Brief vorsprechen wollten. Die Königin heißt sie kommen und gibt dann, alleingelassen, in zwei kurzen Strophen ihren Empfindungen Ausdruck. Sie wendet sich an Gott: nun wolle sie alles gern tragen und leiden, da ihr einziger Wunsch, die Rettung ihres Sohnes, erfüllt sei.

Die Gesandten beginnen mit der Entschuldigung, daß Gurgistan so spät seiner Königin Grüße schicke: aber nach all dem Leid sei jetzt Friede ins Land eingezogen unter der Herrschaft des Tamaras. Man hoffe nun auch bald die Königin wieder im Lande zu sehen. Katharina stellt es ganz in den Willen Gottes, ob sie heimkehren oder hier sterben solle, und fragt weiter nach der Befreiung Gurgistans, die ihr lang und breit erzählt wird. Plötzlich stürzt Salome herein und meldet, daß der Chach komme. Die Gesandten verschwinden 'hinter die Tapete'.

Der Chach nähert sich der Königin mit der Bitte, nicht länger im Kerker zu klagen, sondern endlich sein Werben zu erhören und an seiner Seite den Thron Persiens zu besteigen. Katharina hält sich dieser Ehre nicht würdig. Er klagt, daß sie, die doch so sehr mit Schönheit und Verstand und Ruhm geschmückt sei, nur kein Mitleid kenne. Das Lob ihrer Schönheit weist sie zurück, die hätten alle die Jahre voll Leid ihr längst geraubt. Er preist ihre 'Zucht', und Katharina will sie nicht verlieren: er sei doch mit anderen vermählt? Die alle ihre Sklavinnen sein würden! Hier im Lande der Persen gelte der Persen Recht, das solches gestatte, und sein Wille. — Aber sein Wille könne nicht Liebe schaffen, sagt sie. Darauf er: die Liebe habe ihn ganz überwältigt, und sie allein könne ihm helfen, aber sie habe kein Ohr für ihn; er bäte nur, aber er könne auch zwingen! Sie appelliert an sein Ehrgefühl: dazu würde er sich nicht hinreißen lassen, die Wehrlose mit Gewalt zu zwingen. Und sonst sei ihr ihre Ehre

lieber als ihr Leben. — Der Chach entfernt sich erzürnt mit dem Wort, daß er noch 'Mittel' habe, den 'Trotz' zu 'brechen'.

Im Reyen treten die 'gefangenen Jungfrauen' auf; sie singen zwei parallele Strophen und einen Abgesang, die Gryphius überschreibt: 'Chor', 'Gegenchor', 'Chor und Gegenchor'.

Chor: Das Unheil, daß über Gurgistan gekommen ist, will sich noch nicht legen. Doch Gottes Rache wird wachen.

Gegenchor: Man ist schrecklich mit uns umgegangen, sodaß wir hinwelken wie Rosen. Aber unsere Königin, wie schlecht es ihr auch geht, verliert nicht ihr Gottvertrauen und erwirbt sich die Ehrenkrone, die niemand ihr raubt.

Chor und Gegenchor: Wer auf Gott vertraut, geht nicht zu Grunde. Man kann ihm alles nehmen, aber er triumphiert über alle. Was andere beugt, bewährt ihn erst, wie der Sturm die Zeder. Selbst die Hölle kann ihn nicht schrecken.

§ 13. Daß die gefangenen Jungfrauen keine Gedanken an die Vorgänge des ersten Aktes anknüpfen, Gedanken der Hoffnung an die Ankunft der Gesandten, der Furcht an die Drohungen des Chach, stellt dieses Chorlied eigentlich ganz außerhalb des Ganges der Handlung. Zwar mag man annehmen, die gefangenen Jungfrauen wüßten noch nicht um diese jüngsten Vorgänge; aber das rechtfertigte nur, daß der Dichter so vorgehen durfte, erklärt nicht, warum er es wollte. Der Reyen benutzt nur die allgemeine Situation, die schon vor dem ersten Akte bestand, und hätte darum dramatisch gerade so richtig diesem Akte vorhergehen können. Jedenfalls sehen wir, es kam dem Dichter zunächst vor allem darauf an, die Beständigkeit der Königin, die ja sein Thema bildet, in das rechte Licht zu rücken. Das Chorlied schließt sich also nicht so sehr seinem Akte an, als vielmehr dem Thema des ganzen Stückes: 'bewährte Beständigkeit', und leitet dadurch als erstes Chorlied, für sich betrachtet, allerdings ganz treffend ein.

Unterscheidet sich dieser Reyen durch das eine, daß er die durch den vorausgegangenen Akt neu geschaffene Situation noch ganz unbeachtet läßt, unvorteilhaft von den Chören des »Leo Armenius«, so andererseits um so vorteilhafter durch die Teilnahme, die er sowohl durch seine rühmenden Worte als auch schon

durch den Umstand, daß er aus Mitgefangenen besteht, für die Königin zeigt. Von daher gewinnt das Chorlied seine Bedeutung als stimmunggebendes Glied der Tragödie. Das Schicksal der Königin war auf einen Punkt geführt, wo es zu interessieren beginnt. Menschliche Leidenschaft, die in ihr Sein eingreifen will, hat den Hebel angesetzt, und man erwartet Bewegung. Aber die schon gefaßte Hoffnung auf Befreiung der Königin wird eben dadurch wieder zweifelhaft. Da hören wir ihre Beständigkeit preisen, die sie gezeigt hat in all dem Leid. Und von dem Interesse an der Entwickelung menschlich-möglicher Schicksale und Kämpfe wird die Stimmung zurückgeleitet zu der Idee des Dichters, der uns eine Heilige zeigen will, die nicht mehr kämpft, sondern still in ihrer Tugend ausharrt und, wenn es nötig ist, leidet.

II. Akt.

Vor seinem 'Geheimesten', dem Seinel-Can, klagt Chach Abas sein Liebesleid um Katharina. Seinel-Can, der ihn erst nicht versteht, meint, ihn drückten andere Sorgen und, als Chach Abas ihm als Ursache die Königin nennt, schimpft er sie 'Untier', die der Chach vernichten solle. Doch dieser läßt seine Geliebte nicht schmähen, und beide rühmen nun, sich gegenseitig überbietend, die Vorzüge Katharinas. Dann rät Seinel Can ihm, sie mit Gewalt zu zwingen, oder sich kühl vor ihr zu stellen, so würde sie selbst Feuer fassen. Aber Chach Abas glaubt nicht, seine Liebe im Herzen zurückhalten zu können.

Iman-Culi, ein anderer 'Geheimester', meldet den Gesandten aus 'Reußen'.

Im 'königlichen Verhörsaale' erscheint vor dem Chach, der von den persischen Fürsten umgeben ist, der Gesandte, um sich zu verabschieden. Er hofft, daß zwischen Chach und Zar ewige Freundschaft bestehen werde. Doch ehe er sich empfiehlt, bringt er noch eine Bitte vor: die Königin von Gurgistan freizugeben. Was sie verschuldet habe, möge er ihr verzeihen, für die Zukunft verbürge der Zar sich für sie. Der Chach verspricht ihm, sie bis Abend freizugeben.

Doch kaum ist der Gesandte fort und der Chach wieder in seinem Gemache, da reut ihn sein voreiliger Entschluß aufs heftigste. Seinel-Can sucht ihn zu trösten und Mittel vorzuschlagen, entweder sich darein zu ergeben oder die Königin selbst zum Bleiben zu bewegen. Den Gedanken hält Abas der Überlegung wert.

Im Reyen treten die 'von Chach Abas erwürgten Fürsten' auf und singen als 'Chor', als 'Gegenchor' und als 'Chor und Gegenchor zusammen' je eine Strophe, von denen die beiden ersten längeren gleichgebaut sind.

Der Chor beklagt die Kürze des menschlichen Lebens, das kaum begonnen, schon dahin sei — und vergleicht es mit den Blumen, dem Tau, den Funken u. a.

Der Gegenchor klagt den Chach an, daß er diesen kurzen Faden des Lebens noch vor der Zeit abgeschnitten; daß er keine Bande des Blutes geschont, ja Eid und Bund gebrochen; ja daß er ihnen den Tod noch 'durch aller Folter Art' vergällt habe.

Der Abgesang richtet sich an den Richter dieser Welt, ob er denn dieses Grimms nicht endlich ein Ende machen wolle, ob ihr Tod denn nie gerächt werden solle? Ein unschön wiederholter Racheruf bildet den Schluß.

§ 14. Wie der erste Reyen steht auch dieser völlig losgelöst von der Handlung da. Die ermordeten Fürsten nehmen weder auf das, was uns bisher vorgeführt ist, noch auf den gegenwärtigen Zustand des Chach den geringsten Bezug. Ihre Gedanken verweilen nur, wie es allerdings ihrem Wesen entspricht, bei ihrer Ermordung durch den Chach und der dafür zu fordernden Rache. Dadurch aber zeigen sie uns den Chach von der grausigsten Seite.

Eine gewisse Parallele zwischen dem ersten und zweiten Chorliede ist nicht zu verkennen. Während das erste uns die Helden des Stückes in ihrer charakteristischen Tugend verherrlicht, tut dieses gerade das Gegenteil mit dem Gegenspiel. Während das erste die Stimmung des Zuschauers, die nach den Vorgängen des ersten Aktes von Hoffnung und Furcht für die weiteren Schicksale der Königin erfüllt war, wieder zurücklenkt auf die Idee des Dichters, die er vor allem im Auge hat — so wird hier, wo Chach Abas durch die Gewalt seiner Liebesleidenschaft unser menschliches Interesse erregt und Sympathie zu gewinnen anfängt, wieder die andere Seite seines Charakters hervorgehoben, die der Dichter besonders braucht für den Gegensatz zur Tugend seiner Heldin.

III. Akt.

'Der Gesandte aus Reußen' teilt der Königin seine erfolg-

reichen Bemühungen um ihre Freiheit mit und erforscht dann von ihr den Verlauf ihres Unglücks. Aus dem Munde der Königin vernehmen wir nun ihr ganzes Schicksal, soweit es vor dem Drama liegt, Wiederholungen und Erweiterungen dessen, was wir schon aus den Reden, vor allem im ersten Akte, wissen.

Nach dieser langen Erzählung der Königin werden wir zu dem Chach geführt, der im 'Lustgarten' heftig mit sich kämpft. Sein Monolog enthält sieben achtzeilige Strophen und ist eigentlich zu erregt für diese lyrische Form: Mein Entschluß ist endlich fest, so oder so! Frei soll die Königin sein, mein Wort werde ich nicht brechen — frei aus dem Kerker; sei es für den Thron, sei es für den Tod! Niemand kann mir einen Vorwurf aus dieser Strenge machen, selbst die Königin nicht. Denn mich zwingt das Verhängnis, und will ich nicht ihr Bestes? Aber heißt das Liebe, der Geliebten drohen? Ach wenn sie nun den Tod wählte! Und was wird die 'Nachwelt' und 'der Reußen Fürst' zu meinem Meineid sagen? Doch wer darf sich unterstehen, den Chach zu tadeln? Mich zwingt die Liebe, und das Interesse meines Landes erheischt es, die Frau nicht freizugeben. 'Rach, Lieb und Szepter' heißen mich so handeln. — Den auftretenden Iman-Culi schickt er sofort zur Königin, ihr seinen Willen kund zu tun.

Darauf treten im Reyen wieder die 'gefangenen Jungfrauen' auf und singen neun freudig bewegte Strophen.

In den drei ersten jubeln sie der Heimat zu: sie solle nun nicht mehr klagen, sondern neue Freudenlieder singen, denn die Königin kehre zurück.

Die drei folgenden sagen dem Lande Persien Ade, wobei die Grausigkeit des Landes durch Erwähnung der Türme aus Totenköpfen anschaulich gemacht wird.

Die drei letzten endlich singen das Lob der Königin: die Nymphen werden aufgefordert, in Felsen und Wäldern, sie zu preisen, ihren Mut, ihre Ehre, ihre Standhaftigkeit und Reinheit.

§ 15. Im Gegensatz zu den beiden ersten knüpft dieses Chorlied an die durch den vorhergehenden Akt gegebene Situation an. Die bevorstehende Freiheit läßt die Jungfrauen dies freudesprudelnde und im zweiten Teile gar übermütige Liedchen singen. Und hat die Königin ihre Freude dem Gesandten aus Reußen nur verhalten ausgedrückt mit einigen verbindlichen Dankesworten, woran sie dann gleich die ganze Erzählung alles erlittenen Leides und Unrechts knüpfte, so kommt diese reine volle Freude der

Jungfrauen hier recht wohltuend hinzu, um das Bild abzurunden.

Gleichwohl ist die Wirkung dieses Liedchens auf den Zuschauer das Gegenteil von Freude, durch den Kontrast, in welchem es steht zu dem letzten harten Entschluß des Chach, den wir soeben gehört haben. In noch schärferem Kontrast steht dies Chorlied zur späteren Katastrophe, wo wir aus dem Munde derselben Jungfrauen die hinter der Szene vor sich gehende grausame Hinrichtung ihrer Königin vernehmen.

IV. Akt.

Mit dem schönen Bilde, wie nach einem Gewitter die Tauben in der warmen Sonne ihre Flügel trocknen und ihre Jungen wieder aus dem Felsengeklüft zusammenrufen — malt sich Katharina die bevorstehende Freiheit aus nach all dem Leid. Aber sie denkt auch derer, die das Unglück hinweggerafft hat. Viel Jammer und Schmach haben die nicht erleiden brauchen, die der Tod vor Persien bewahrte. Es ist des Herrn Werk, daß sie selbst unverletzt standgehalten hat, bekennt sie demütig, und sie bittet Gott, ihr nun in der Freiheit dieselbe Standhaftigkeit zu verleihen — oder wenn er ihren Tod zu seiner Ehre fordere: sie füge sich ganz seinem Willen.

Salome meldet die Ankunft Iman-Culis, der an Abas' statt die Freiheit bringe, wie sie vermutend hinzufügt. Katharina glaubt nicht daran, denn ihr liegt so ahnungsvolle unerklärliche Wehmut auf der Seele.

Iman Culi meldet ihr mit feierlichen Worten, daß Chach Abas ihr Krone und Land schenke; ganz Persien solle ihr gehören, und — Chach Abas' Hand und Herz dazu. Mit einem Glückwunsch schließt er seine Worte. Katharina lehnt das Anerbieten dankend ab. Wolle der Chach ihr die Freiheit schenken und sie nach Gurgistan entlassen, so würde sie ihm zeitlebens Dienst und Treue schwören. Doch statt ihren Glauben zu verleugnen, würde sie lieber auf Freiheit und Krone verzichten. Iman-Culi versucht es, ihr zuzureden, doch als er nichts damit erreicht, bringt er Drohungen vor. Katharina scheut keine Schmerzen und verlangt zu erfahren, was der Chach ihr beschlossen habe. Als sie den Befehl gelesen, begrüßt sie den Tod als die 'längst verhoffte Ruhe'.

In einem fünfstrophigen Monologe eröffnet sie uns weiter ihr Inneres: Der du dein Blut für uns vergossen, nimm auch mein unwürdiges Opfer hin. Das Fleisch zittert zwar, doch der

Geist leidet gern für dich. Denn der Tod für dich ist ja ewiges Leben. Hilf mir nur, daß ich nicht wankend werde. Seid gesegnet meine Lande: höhere Kronen warten mein; ade mein Kerker, ich gehe in die langersehnte Freiheit.

Salome kommt mit 'dem ganzen Frauenzimmer', ferner der 'Blutrichter mit den Soldaten und Henkern'. Katharina nimmt Abschied von den Jungfrauen. Man solle nicht weinen, denn sie gehe in die Freiheit, das wahre Leben. Nun verstehe sie ihren Traum: Jesu Reich sei das Glück, in das der Tod sie führe. Zum Andenken verteilt sie ihre Ringe und Perlenketten. Die Jungfrauen können sich nicht von ihr trennen; sie wünschen, ihrem Tode beizuwohnen. Nur dreien gestattet es der Blutrichter. Katharina ermahnt die übrigen, nicht zu weinen, sondern für sie zu beten, daß sie standhaft bliebe. Mit einem 'Ade mit diesem Kuß bis in die Ewigkeit' folgt sie den Henkern in den Richtsaal.

Im Reyen treten auf 'die Tugenden, der Tod und die Liebe'.

Die Tugenden leiten ein: Was zittert ihr Sterblichen vor dem Schwert? Müßt ihr dies Leben nicht doch hingeben? Warum hängt euer Herz an vergänglichen Freuden? Warum nicht hier Leiden einsetzen, um einst die ewigen Freuden zu gewinnen?

Darauf treten Tod und Liebe einander gegenüber. Beide tragen Pfeil und Bogen und eine Fackel. Der Tod ist weiß, die Liebe rot gekleidet. Erst Strophe um Strophe und dann Zeile um Zeile wechselnd, rühmen sie ihre Attribute und ihre Macht, wobei die Liebe den Tod jedesmal übertrumpft, wie z. B.: Gott selbst hat sich dem Tod unterworfen — die Liebe hat ihn dazu gezwungen.

Die Tugenden beschließen den Reyen: wer bis zum Tode liebt, der 'erlangt die herrlichst' Ehrenkrone'.

§ 16. Zum ersten Male begegnen uns im Chore allegorische Figuren. Es erhebt sich die Frage, wie der Dichter dazu gekommen ist. Wir stehen vor der Katastrophe. Die Jungfrauen nochmals auftreten zu lassen, ging nicht an, weil sie vorher und nachher an der Handlung teilnehmen; die Pause würde sonst nicht als ausgefüllt, sondern als weggewischt erscheinen; und zudem und vor allem wären die Jungfrauen jetzt nicht in der Fassung, um hier der Absicht des Dichters dienen zu können.

Denn dem Dichter lag ferner daran, den Grundton seiner

Tragödie gerade hier an dem wichtigsten Punkte zu wahren. Zwischen den erschütternden Abschied vorher und die gräßliche Katastrophe nachher gestellt, hebt dieses kleine Zwischenspiel aus der Erdenenge empor auf einen gleichsam himmlischen Standpunkt, von woher gesehen die Katastrophe ein ganz anderes Aussehen gewinnt. Und dieser überirdische oder jenseitige Standpunkt, der dem Dichter überhaupt so vertraut ist, war es auch besonders in diesem ganzen Drama, wie er uns gleich in dem Prologe der Ewigkeit eingehend genug vorgestellt hat; und sicher war es nicht ohne Absicht, hier vor der Katastrophe so eindringlich und auffallend darauf zurückzukommen. Der Zusammenhang dieses Chorliedes mit dem Prologe springt in die Augen.

V. Akt.

Zu den zurückgebliebenen Jungfrauen wird von den mitgegangenen eine, die beim Anblick des Martyriums der Königin in Ohnmacht gefallen ist, gebracht; und nachdem sie ins Bewußtsein zurückgekehrt ist, erzählt sie den grausigen Hergang in aller Ausführlichkeit. Die Jungfrauen machen sich auf, um der Leiche den letzten Dienst zu erweisen.

Noch ist die Königin aber nicht tot. Im Vorhofe des Palastes heißt der Blutrichter einen Scheiterhaufen aufrichten. Salome bittet ihn, doch etwas milder zu verfahren, aber er weist auf seinen Befehl hin. Die Königin wird gebracht, ein Priester spricht ihr Trost zu; Salome redet sie an: 'Prinzessin, noch ein Wort!' Katharina heißt den Tod willkommen und empfiehlt sich ihrem Jesus. Während Salome noch um Verzögerung bittet, gibt der Blutrichter Befehl, sie in die Flammen zu werfen. Die Tote preist der Priester selig, Salome ruft zu Gott um Rache; bei der Leiche zu bleiben, gestattet der Blutrichter niemand.

Chach Abas in seinem 'königlichen Saal' wütet ob des Geschehenen auf Iman-Culi und läßt ihn, obgleich dieser sich auf den Befehl beruft, in Fesseln legen. Nachdem Abas sich entfernt hat, weist Seinel-Can den Iman-Culi, den er fesselt, auf den russischen Gesandten hin, der ihn vielleicht noch retten könne.

Den russischen Gesandten sowie die bei ihm weilenden Boten aus Gurgistan sucht der Priester auf 'mit dem verbrannten Haupte der Königin'. Der Gesandte ist ganz entrüstet über diese Tat, die er Mord und Verräterei nennt. Er kündigt dem Abas, diesem 'blutgierigen Tigertier', das neue Bündnis, beklagt die Königin,

deren Tod er durch seine Fürbitten noch beschleunigt. Bang fragt er sich, was Tamaras zu diesem 'Erfolg' sagen wird; er fürchtet, wohl selbst noch in Verdacht zu kommen. Dann küßt er das Haupt und bittet Gott und ihre Seele, die Schuldigen zu entdecken. Die beiden Gurgistaner fordert er auf, in ihrem Lande von dieser wortbrüchigen Tat des Persen zu zeugen; der Priester mahnt, lieber von der Tugend und Standhaftigkeit ihrer Königin zu zeugen. Ein Diener meldet den Hauptmann, worauf man das Haupt verdeckt, und der Priester und die Gurgistaner sich entfernen.

Seinel-Can kommt mit Geschenken, die Diener hinter ihm getragen bringen, um sie dem Gesandten im Namen des Chach zum Abschied anzubieten. Der Gesandte weist hin auf das eine Geschenk, das zu erlangen der Zar ihm einzig ans Herz gelegt und der Chach auch zugesagt habe: die Freiheit der Königin. Seinel-Can entschuldigt sich damit, daß es nicht mehr möglich sei; die Schuld an ihrer Hinrichtung gibt er einem Fürsten, der diese aus Rache ohne Willen und Wissen des Chach habe vollziehen lassen. Zur Sühne stellt er die Bestrafung des Mörders in Aussicht. Der Chach selbst selbst sei äußerst entrüstet über diese Tat. Da dem Gesandten gegen diese Lüge nichts vorzubringen bleibt, besteht er wenigstens auf der Sühne des Mörders.

Im 'königlichen Saale' ringt Abas mit Reuequalen über seine Tat. Die Zerstörtheit seines Innern und der Seelenkampf sprengen den ruhigen Lauf der Alexandriner, lange und kurze Verse, steigender und fallender Rhythmus wechseln. Dann erscheint ihm der Geist Katharinas, und verkündet ihm Zerfall und Untergang seines Reiches, ihm selbst einen blutigen Tod durch den Richter. Der Chach beugt sich der Rache, und nennt es eine noch herbere, die Königin auch tot noch stets lieben zu müssen.

§ 17. Mit dem Stoff zu seinem zweiten Trauerspiel trug der Dichter sich schon, als er das Vorwort zum »Leo Armenius« schrieb. »Catharina von Georgien« berührt sich im Charakter aufs engste mit der Übersetzung der »Felicitas«. Ob es nun dieser Stoff war, der dem Dichter seine Richtung gab, oder ob der Dichter diesen Stoff wählte, weil er seiner nun gefestigten Anschauung von der Tragödie entgegenkam: jedenfalls hat er die mit diesem Stück eingeschlagene Richtung nicht mehr verlassen. Die tragische Person, die nur leidet und darum einer tätigen zum Gegenspiel bedarf, ist die moralisch vollkommene, während das Gegenspiel, die drama-

tische Person, die moralisch schlechte ist. Während die tragische Person der dramatischen unterliegt, triumphiert ihre moralische Größe, um derentwillen sie leidet, gerade durch ihren Tod über den Gegner. Der erste Teil dieses Satzes umfaßt den materiellen Inhalt des Trauerspieles, der zweite den ideellen. Aber der Dichter begnügt sich nicht, den ersten darzustellen, welcher ja den zweiten immer mitenthalten würde: er gibt auch dem zweiten einen künstlerischen Ausdruck. Das Vorspiel hebt den ewigen Wert der hier verherrlichten Beständigkeit hervor, gegenüber der Nichtigkeit aller irdischen Güter. Die Reyen führen von Stufe zu Stufe zu dem Triumph dieser Tugend hin, den in der Schlußszene auch das Gegenspiel anerkennt.

Damit ist den Reyen neben der Einzelaufgabe, die jedesmaligen Aktpausen auszufüllen, eine weitere Gesamtaufgabe zugeteilt: nämlich parallel der Handlung deren eigentlichen Sinn, den schon der Untertitel andeutet, in einer mit der Handlung fortschreitenden Betrachtung und Stellungnahme zum Ausdruck zu bringen.

3. CARDENIO UND CELINDE.

I. Akt.

Cardenio, im Begriffe, Bologna zu verlassen, macht seinem Freunde beim Abschiede die Gründe klar, warum er fort muß. Als seine Eltern ihn nach Bologna geschickt hatten, war zuerst sein ganzes Sinnen auf Studium und Körperübung gerichtet. Sein Degen war denn auch bald der gefürchtetste. Aber gerade dies wurde sein Unglück; denn als er in Liebe zur schönen Olympia entbrannte, weigerte deren Vater ihm ihre Hand, weil er allzuleicht Händel bekäme. Doch blieb Olympia ihm heimlich zugetan. Unter ihrem Fenster traf ihn ihr Bruder, mit dem er in Streit geriet und den er verwundete; aber danach ward der Bruder ihm freundlich gesinnt, und neue Hoffnung blühte auf. Da sollte er selbst sein Glück verscherzen: Lysander, ein anderer Verehrer der Olympia, war mit Hilfe der Magd in Olympias Schlafzimmer gedrungen; Olympia, die ihn im Dunkeln nicht recht erkannt hatte, da er auf ihr Rufen sofort entflohen war, vermutete den Cardenio;

um ihre Ehre zu retten, beschloß man, die beiden zu verheiraten. Aber Cardenio, im Bewußtsein seiner Unschuld und mißtrauisch auf Olympia, fand sich nicht dazu bereit. Die Gelegenheit benutzte Lysander, um ihre Gunst zu erlangen, die sie ihm gewährte, wenn auch mehr aus Haß gegen Cardenio als aus Liebe zu Lysander. Erst als Lysander dann seine Schuld bekannt hatte, stieg Cardenio wieder in ihrer Liebe. Doch nun mußte er sie verlassen, da ihn Familienangelegenheiten nach Hause riefen. Briefe die er ihr in dieser Zeit geschrieben, waren nicht an ihre Adresse gelangt, sodaß sie ihn für untreu gehalten hatte — und als er zurückkehrte, stand gerade die Hochzeit mit Lysander bevor. Da er sie nicht mehr hintertreiben konnte, begab er sich selbst mit drei Genossen, verkleidet, zu dem Hochzeitsfest und spielte vor ihr in nicht mißzuverstehender Weise den Orlando furioso. Auch damit hatte er bei ihr nicht den geringsten Erfolg, desto größeren aber bei einer anderen, Celinde, deren Liebeslockungen er denn auch schließlich nachgab, nachdem ihn Olympia bei einem Besuche, den er ihr heimlich gemacht, bestimmt wenn auch freundlich zurückgewiesen hatte. Das nun anhebende Verhältnis zu Celinde, die ihn immer fester in ihren Bann zog, ließ ihn vorerst ganz von seinem verzweifelten Entschluß, den Lysander auf Tod und Leben anzufallen (wie er dessen Gattin selbst gedroht hatte), abkommen Aber auch hier kam es bald zu blutigem Kampf. Denn Celinde hatte noch einen anderen Liebhaber, den Marcellus, dem sie sich ergeben, als sie nach dem Tode ihrer Eltern und dem Verlust ihres Vermögens nicht aus noch ein wußte; obgleich sie die beiden voreinander zu verheimlichen suchte, gerieten sie doch eines Tages zusammen, und im Streite stach Cardenio seinen Gegner nieder. Um nicht ins Gerede zu kommen, gab der sterbende Marcellus Anweisung, die Umstände seines Todes zu verheimlichen.

Dies alles, sagt Cardenio seinem Freunde, hat ihm den Aufenthalt in Bologna verleidet. Doch ehe er geht, 'muß durch gerechten Zorn Lysander aus der Welt'.

Sein Diener, der spioniert hat, meldet, daß Lysander, der verreist ist, sicher noch diese Nacht heimkehren werde. Cardenio schickt sich an, ihn bei dieser Gelegenheit anzufallen; 'Der ist, Olympia, nicht deiner Liebe wert, Der dich dem Räuber läßt, dem du durch List beschert'.

Im Reyen tritt die 'bononiensische Jugend'[1]) auf. Ihr

1) Im Text heißt es nur 'Reyen'; die nähere Bezeichnung ergibt das Personenverzeichnis. Siehe dazu weiter unten § 20 (S. 43).

dreizehnstrophiges Lied besingt, wie der menschliche Geist durch die verderblichen Kräfte des Bösen von seinen hohen Zwecken abgezogen wird.

Strophe I—IV: Der hohe Geist des Menschen würde nicht an irdischen Gütern hängen, sondern höchster Weisheit zugetan sein, wenn er nicht zu sehr abgelenkt würde.

V—VII: Doch als der Mensch in den Kreis der Dinge trat, faßten den Herrscher der Unterwelt Furcht und Neid, dieses neue Geschöpf möchte seine verlorene Krone erlangen; darum berief er die Mitgefallenen zum Rat.

VIII—X: Man beschloß, was himmlisch sei am Menschen, zu dämpfen: dies Werk zu vollführen zogen in die Welt hinaus: 'Geiz, Hochmut, Angst, Einbildung, Wahn und Pracht'; doch allen voran 'erhitzte Brunst' und mit ihr Hand in Hand die 'Rach-Lust'.

XI—XIII: Die 'Rasereyen' stecken Reich und Land in Flammen; kein Blut der Völker vermag hier zu dämpfen; sie treten alles entzwei, 'Sie reißen, ach, des Menschen reine Seel Von ihrem Zweck in des Verderbens Höl'.

§ 18. Auf den ersten Blick scheint dieses Chorlied mit der Handlung in keinem Zusammenhange zu stehen. Schon die Personen des Chores stehen zu denen der Handlung in keiner näheren Beziehung; sie sind nur die Jugend des Ortes der Handlung. Es ist kein Anknüpfungspunkt da, und ebensowenig klingt die Situation daraus wieder; es ist nur eine ganz allgemein gehaltene, mit Allegorien durchsetzte Reflexion über den Ursprung des Bösen. So losgelöst und außerhalb der Handlung gestellt trat uns noch kein Chor entgegen.

Doch die Leidenschaften, denen hier alles Übel in der Welt zugeschrieben wird, sind gerade diejenigen, die uns bereits im ersten Akte an den Personen der Handlung als treibende Kräfte erschienen sind, und die wir darum als leitende Motive für die weitere Handlung haben. Hieran also muß unsere Frage anknüpfen: welche lyrisch-musikalische Bedeutung für die Entwicklung der Stimmung des Zuschauers diese Betrachtung hat, wie sie diese vom ersten Akt zum zweiten hinüber- und als erstes Chorlied in die Handlung hineinleitet.

Die Vorgeschichte und Verwicklung ist uns in der langen novellenartigen Erzählung des ersten Aktes bis ins kleinste dargelegt. Auch zur Entwicklung weiterer Handlung sind spannende Motive gegeben: Cardenio will Celinde, die ihn leidenschaftlich liebt, verlassen; und er will dem Gatten der Olympia, den er als Räuber seiner Braut betrachtet, das Leben nehmen. Was die 'erhitzte Brunst' der Celinde beginnen, was die 'Rach-Lust' des Cardenio erreichen wird — das sind die Punkte, worauf die Erwartung am Schluß des ersten Aktes gerichtet ist.

An diesen Punkt setzt das Chorlied an, indem es zeigt, wie 'Rach-Lust' und 'erhitzte Brunst' in die Welt gekommen, und was sie alles für Übel in ihrem Gefolge haben. Indem das Chorlied diese beiden Leidenschaften zu reflektorischer Betrachtung heraushebt, macht es den Zuschauer besonders auf sie aufmerksam, lenkt sein Interesse von den Geschehnissen zu den treibenden Ursachen zurück. Er lernt erkennen, daß diese böse sind, also nur Verderbliches nach sich ziehen können; aber auch, daß sie etwas den Menschen ursprünglich Fremdes sind, also jeder, der sich davon leiten läßt, irre geleitet ist. Das ist der Gedanke, worauf es dem Dichter vor allem ankommt, den er sogar in dem Untertitel 'Unglücklich Verliebete' eigens ausgedrückt hat. Die irre geleiteten auf den rechten Weg zu führen, ist sein ausgesprochenes[1]) Ziel; aber es bedarf gewaltsamer Mittel, um sie ihren Irrtum erkennen zu lassen, vorerst werden sie sich noch immer tiefer in ihre Leidenschaften und Sünden verstricken. Jedoch die ganze weitere Handlung steht nun unter dem Banne dieses eingeschalteten Chorliedes. Das Interesse hat eine Nuance bekommen: nach der Seite hin, ob und wie die handelnden Personen sich über die treibenden Motive erheben werden. — So dient das Chorlied dazu, der Seite des Stoffes, die den Dichter vor allem interessiert hat, das Gewicht zu geben.

1) Siehe des Dichters Vorwort.

II. Akt.

Im 'Lustgarten' spielt Celinde auf der Laute und singt dazu ein Lied persönlichen Inhalts: Der Geliebte will sie verlassen, der 'falsche'! 'Überfällt mich diese Pein, So verkehrt sich mein entseelter Leib in Stein'. Daß ihr Geist es nur erträgt? 'Was verzeuchst du mehr, durchaus verwaister Geist?'.

In einem anschließenden Monologe führt sie diese Gedanken weiter aus. Jeden Tod hätte sie sich lieber gewünscht, als diese Untreue erleben zu müssen. Sie denkt an den treuen Marcell, den Cardenio 'voll Eifers' getötet hat. Sie klagt, daß Cardenio ihr 'Freiheit, Lust, Trost, Ruh' geraubt habe. Die Welt widert sie an, als sie die Freuden, die sie in Cardenios Armen genossen, mit ihrem jetzigen Zustande vergleicht. Immer stehen grausige Bilder vor ihrer Seele: bald glaubt sie, das Gefecht zwischen Cardenio und Marcellus wieder klingen zu hören, bald den Getöteten 'benetzt mit Blut und Tränen' vor sich zu sehen, wie er sie höhnt, daß sie, die ihn verlassen, nun ebenfalls verlassen sei. Im Traum selbst quälen ihr Gemüt andauernd Bilder verlassener Treue, wie 'Medea', 'Dido', 'Phyllis' u. a.; doch sobald Cardenio in den Traum tritt, schrickt sie 'noch schlummernd' auf, und sein Bild entschwindet ihr; sie folgt ihm nach und kann es nicht erreichen. Sie fragt, warum er sie auch noch im Traume betrüben wolle. Doch was helfen leere Klagen? Mit dem Wort: 'Cardenio ist taub, mich soll der Tod erhören', 'erwischt sie ein Messer'.

In diesem Augenblick treten ihre 'Staatsjungfer' Silvia und die Zauberin Tyche ein und verhindern ihren Selbstmord. Celinde will sie zurückweisen, da sie nur ihr Leid vermehrten 'mit Trösten sonder Trost und Rates-losem Rat'. Doch Tyche läßt nicht ab und versucht, ihr die Liebe zu Cardenio auszureden. Sie solle denken, Cardenio sei tot; es gebe noch andere, die ihrem schönen Gesichte nachschauten. Aber diese Worte reizen nur von neuem ihre Verzweiflung auf; 'Cardenio, mein Freund, ich will die Deine sterben'! Und noch einmal müssen die beiden sie am Selbstmord hindern. 'Ach leider will man mir den süßen Tod verwehren', klagt sie. Darauf gibt Tyche ihr ein Mittel an, die Liebe Cardenios wieder zu gewinnen, wozu das Herz eines treuen jüngstverstorbenen Liebhabers nötig sei. Celinde erinnert mit einem Klageruf an den treuen Marcell, wendet dann aber ungläubig ein, Tyche mache es wie die Ärzte, die auch mitunter, wenn sie keine Rettung mehr wüßten, Mittel verschrieben, die nicht zu beschaffen seien. Tyche jedoch, um ihre Bedenken zu zer-

streuen, zählt Beispiele auf, wo Zaubermacht geholfen hat; den Kirchschließer kenne sie, mit dessen Hilfe man bei Nacht das Herz aus Grab und Brust hole. Celinde gibt schließlich nach, aber, wie sie sagt, nur weil sie keinen anderen Ausweg sieht, wie der Kranke, um sein Leben zu erhalten, sich Arm oder Bein abnehmen läßt.

Der Reyen singt ein siebenstrophiges Lied über das Thema: Wer die Gefahr liebt, kommt darin um:

Wer sich auf Moraſt wagt, sinkt ein und erstickt.

Ebenso, wer mit den Nattern der Sünde spielt, spürt, ehe er ihre Bisse fühlt, 'die Gift' in seinen Adern.

Celinde, 'kaum durch geile Brunst erhitzt', wandte sich einem andern zu; die erste Folge war, daß Marcell getötet wurde.

Aber selbst im Grabe läßt man dem Toten keine Ruhe.

Durch Zauberkunst und Leichenfrevel sucht man zu halten, was Schönheit nicht mehr zu halten imstande war.

Halt, verführter Geist! Doch nein: dich treibt es von Sünde zu Sünde. Das ist der Laster Lohn!

§ 19. Der Chor besteht aus denselben Personen wie im ersten Akte, und gerade der Umstand, das er mit den handelnden Personen in keinem näheren Zusammenhange steht, gibt ihm hier den Vorteil, sich in dieser Weise über sie zu stellen, daß er kritisierend ihre Handlungsweise in das rechte Licht rückt.

Das eine Motiv der Exposition ist bis zur Höhe geführt. Die 'erhitzte Brunst' der Celinde trieb sie fast in den Tod durch eigene Hand und will sie jetzt zu grausigem Zauber und Frevel treiben. Was uns das erste Chorlied verkündet hat, daß 'erhitzte Brunst' Ausfluß des Bösen sei und nur Übel und Böses in die Welt bringe, will sich immer schrecklicher verwirklichen. Bis zum Frevel einer Leichenschändung sehen wir die Sünde im Begriff zu schreiten.

Hier nimmt das zweite Chorlied den Gedankengang des ersten wieder auf, indem es ihn auf den vorliegenden speziellen Fall anwendet und an diesem Beispiele weiter ausführt. Das Interesse, das das erste Chorlied bezüglich der Handlung weckte, steigert sich hier im Angesichte des Frevels bis zu einem Ausruf der Warnung.

So schließt sich dieses Chorlied nicht nur ganz an die Situation der Handlung an, die es wie noch keines vor ihm direkt mit in seine Betrachtung hineinzieht und zu deren Grundlage macht, sondern dient auch der Fortführung der mit dem ersten Chorlied anhebenden Gedankenreihe.

III. Akt.

Über die bevorstehende Zurückkunft ihres Gatten äußert sich Olympia mit solch herzlicher Freude der Erwartung, daß ihr Bruder Vireno ihr über diese glückliche Wendung in ihrer anfangs so lauen Liebe seine brüderliche Teilnahme ausspricht. Olympia gesteht, daß ihr Lysanders List und Betrug nie behagt habe; ihr Herz sei Cardenio zugetan gewesen, und erst als sie dessen Liebe für verloren gehalten und gleichzeitig Lysander sich entschlossen habe, 'zur Buße seiner Schuld Olympens Übermut zu lindern mit Geduld', sei er langsam in ihrer Gunst gestiegen, und so sei sie ihm verbunden worden. Aber sie habe 'befunden, Daß Lieb unendlich sich in keuscher Eh' vermehr' — 'Und, wenn sie richtig, nie nach fremdem Rufen hör'', fügt sie hinzu, womit sie hinüberleitet auf die erneuten Werbungen Cardenios nach dessen Wiederkehr. Ihrer Liebe zu ihm, ihrer Schätzung seines edlen Sinnes gibt sie unverholen Ausdruck. Seine Wiederkehr habe ihr zudem den Beweis seiner Treue gebracht. Darüber sei ihr Geist zwar 'bestürzt, doch nicht bewegt' worden. 'Gott, der bindet oder trennt', hat für sie gewählt, und darein muß der Mensch sich schicken: 'Wenn mit Cardenio mir nützlich stets zu leben, Er hätte wahrlich mir Lysandern nicht gegeben'. Sie bedauert, daß Cardenio, dem Gott 'vielleicht was Höheres' vorbehalten habe, dies nicht einsieht, sondern vielmehr auf 'solche Sachen sinnt', die ihm 'Ehre, Stand, Verstand und Lob' verletzen. 'Der kürzt sein Leben ab vor dem gesetzten Ziel, Der schwarze Molchengift vor Arznei brauchen will'. Aber sie glaubt trotz dieser Mißbilligung seines jetzigen Verhaltens noch an seine Tugend. Vireno erzählt ihr, daß Cardenio Bologna verlassen wolle, und knüpft daran die Bemerkung: 'Wer weiß, wohin sein Sinn ihn etwa wieder führt'? Olympia möchte glauben, daß es absichtlich geschehe, um Gelegenheit zum Bösen zu meiden. Sie begrüßt die Abreise, nicht nur, weil ihr Gatte dadurch von einem Feinde befreit wird, sondern mehr, weil sein 'Spüren und Nachstellen' sie leicht in üblen Leumund bringe. Aber sie verkennt auch seinen Sinn nicht, wenn sie noch im letzten Augenblick eine Rachetat von ihm fürchtet und darum ihrem Bruder ans Herz legt, auf ihn acht zu haben.

Nachdem Vireno sich entfernt hat, überläßt sie sich in einem Monolog (von abwechselnd halben und ganzen Alexandrinern) ihren Empfindungen doppelter Befriedigung: über die Abreise Cardenios und die Wiederkehr ihres Gatten. Sie wünscht, Cardenio möge der Rache vergessen, und in dem Bewußtsein seiner 'gerechteren Sache', wenn auch seines 'schlimmeren Glückes', 'anderswo weit angenehmer leben'. Seine Abreise möge sie von Furcht befreien und ihn vor Schuld bewahren. Mit einem herzlichen Verlangen nach Lysander beschließt sie die Reihe ihrer Wünsche.

Und nun treten wir in Cardenios Haus und sehen ihn damit beschäftigt, die Briefe und Liebesgeschenke Olympias zu verbrennen. Er will ihr nun nicht weiter angehören. Seine Liebe hat sich in Haß verwandelt. Dieser Haß kommt so recht zum Ausdruck, wie er bei jedem Stück, das er ins Feuer wirft, die damit verknüpfte Erinnerung verflucht und gleichsam mitaustilgt. Bei ihrem Bildnis stutzt er. Der Reiz ihrer Gestalt hält ihn zurück. Doch er denkt wieder an die 'höchste Grausamkeit' in diesem 'schönsten Leibe', und mit dem Wunsche, so auch ihr Gedächtnis aus seinem Geiste auslöschen zu können, schleudert er auch dies letzte, teuerste, ins Feuer. So ist alles hin, was ihn hielt. Einen 'Wahn' nennt er seine Liebe und eine 'verfluchte Brunst'.

Reyen:

'Die Zeit, der Mensch, die vier Teile des Jahres, in Gleicher vier Zeiten menschlichen Alters'.

Die 'Zeit' beginnt: Menschen, nach des Himmels Schluß werden dir zur Wahl einer Lebensgefährtin vier vorgeführt: wähle recht! Denn

'Wer sich hier nicht nimmt in Acht,
Wer sein Glück einmal versieht,
Ist um das, was er veracht,
Für und für umsonst bemüht'.

Die 'Zeit' führt den 'Frühling' vor. Der 'Mensch' findet ihn wunderschön, lobt ihn über alle Maßen; doch um sich nicht die Möglichkeit einer besseren Wahl entgehen zu lassen, wählt er ihn nicht.

Der 'Reyen' mahnt: 'Wer sich hier nicht usw.'

Dann führt die 'Zeit' den 'Frühling' ab und den 'Sommer' ein; der 'Mensch' lehnt auch diesen ab, der 'Reyen' spricht wieder seine Warnung, und so geht es fort, bis dem 'Menschen' nur der 'Winter' übrig bleibt. 'Weh mir, was seh ich hier! Ist dies mein ganz Verlangen?' Doch was nützt es dem Menschen, daß

er jetzt seine Torheit einsieht und bereut: es ist zu spät. 'O allzu späte Reue, o höchst verscherztes Glück'.

Die 'Zeit' übergibt ihm den 'Winter' mit den Worten: 'Die ist's, die du haben mußt, Weil der andern dreien keine Würdig deiner wilden Lust'.

Der 'Reyen' schließt mit der Mahnung:

'Kein höher Schatz ist in der großen Welt
Als nur die Zeit, wer die nach Würden hält,
Wer die recht braucht, trotzt Tod und Not und Neid
Und baut ihm selbst den Thron der Ewigkeit'.

§ 20. Es ist nicht von vornherein klar, wie die Darstellung dieses Reyens zu denken ist. Die andern Reyen tragen im Stücke selbst immer nur die Überschrift 'Reyen'. Im Personenverzeichnis steht: 'die Reyen sind der bononiensischen Jugend, wie auch der Jahrzeiten, der Zeit und des Menschen'. Bilden nun hier die Jahreszeiten, die Zeit und der Mensch allein den Reyen? oder kommen sie nur zu dem 'Reyen der bononiensischen Jugend' hinzu?

Die Bedeutung dieser Frage liegt zu Tage. Zwar für eine Betrachtung über die Einordnung der Chöre in den Gedankengang des Ganzen käme es im wesentlichen auf eins hinaus. Aber für den Reyen selbst und seine Einfügung in den Bau des Ganzen und für seine Zusammenstimmung mit den anderen Reyen macht es einen Unterschied. Eine genaue Betrachtung des Reyens selbst wird uns die Frage lösen. Die 'Zeit' spricht die Einleitungsstrophe, führt dann der Reihe nach den 'Frühling', 'Sommer', 'Herbst' und 'Winter' ein. Der 'Mensch' weist die drei ersten zurück, wonach der 'Reyen' jedesmal die zweite Hälfte der Einleitungsstrophe, die Mahnung zur Klugheit, wiederholt. Derselbe 'Reyen' spricht die Schlußstrophe, welcher die allgemeine Lehre über die Benutzung der Zeit enthält. Zu beachten bleibt, daß die Zeit den nicht gewählten Frühling abführt und erst dann den Sommer bringt. Dasselbe ist für den Sommer und Herbst zwar nicht eigens gesagt, aber doch auch unzweifelhaft anzunehmen. Um den 'Reyen' zu sprechen, blieben also jedesmal nur die Zeit, der Mensch und eine der Jahreszeiten auf der Bühne. Daß der

'Mensch' diese Worte mitspricht, muß dem Inhalte nach als ausgeschlossen gelten. Also blieben für den Reyen nur zwei Personen. Immerhin wäre es denkbar, daß die Jahreszeiten im Hintergrund blieben und mit der Zeit zusammen den Reyen sprächen, wenn es nicht ausdrücklich von ihnen hieße: 'welche schweigend eingeführt werden'.

Dies alles drängt zu dem Schluß, daß außer den erwähnten noch ein eigentlicher 'Reyen' zugegen sein muß (eben 'die bononiensische Jugend'), in dessen Chorlied das allegorische Spiel illustrativ verflochten ist.

Ferner, stände das allegorische Zwischenspiel für sich, so würden wir vergeblich nach seinem Zusammenhange mit dem Ganzen fragen. Denn die Mahnung, die Zeit zu benutzen, sich nicht durch zauderndes Wählen und unsicheres Entscheiden das Beste entgehen zu lassen, ist erstens so allgemein gehalten, daß sie eben überall und nirgends paßt, und zweitens hat die ganze Handlung keinen Moment, woran sich diese Mahnung hier passend anschlösse.

Cardenio hat sich zwar sein Glück einmal entgehen lassen, als man ihm Olympia anbot und er sich zurückzog, weil er ihr mißtraute. Doch das liegt sehr weit zurück, und an diesen fernen Punkt hier in so eindringlicher Breite eine ganz unfruchtbare Mahnung zu knüpfen, wäre mindestens plump. Und Cardenio, auf den die Allegorie dann gehen müßte, stellt sich überhaupt nicht dar als einer, der durch allzu zauderndes Wählen sein Glück verpaßt. In dieser Weise kann das Chorlied also nicht in Bezug zur Handlung stehen. Den Schlüssel gibt uns die aus der Betrachtung der vorhergehenden Chorlieder gewonnene Erkenntnis; und daß dieses Chorlied seinem Gedanken nach in dieselbe Reihe gehört, rechtfertigt sich dadurch, daß es auch seinen Personen nach in derselben Reihe steht.

Die Handlung ist einen Schritt weiter geführt, und zwar im zweiten Motiv: der Rachlust Cardenios. Im Gegensatz zur leiden-

schaftlichen Liebe Celindens, die wir im vorletzten Akt den Weg des Frevels betreten sahen, trat uns die ruhige Liebe der Olympia entgegen, die ohne Leidenschaft begonnen sich mehr und mehr in inniger Zuneigung befestigte und in pflichtbewußter Treue an ihrem Glücke hält. Und während sie den verlornen Cardenio noch immer schätzt und liebt, reißt dann dieser auch die letzte Erinnerung an sie aus seinem Herzen, um es ganz mit Haß und Rachsucht zu erfüllen.

Wir stehen an dem Punkte, wo die Rachlust Cardenios zum Morde schreiten will; wir bangen um das Leben Lysanders und das Glück Olympias, aber doch nicht ohne ein gewisses Verstehen für die Leidenschaft des Cardenio. Aber alle diese Regungen von Mitgefühl setzt der ethische Dichter beiseite; nicht bei den leidenschaftlichen Trieben menschlichen Herzens bleibt er stehen, sondern er schreitet fort zu den ethischen Werten des daraus hervorgehenden Verhaltens und Handelns, und einzig in diesem Sinne ist das Wort des Reyens von dem rechten Gebrauche der Zeit zu verstehen. Das Ziel des Menschen ist das Ewige, und nur wer darauf seinen Sinn richtet, gebraucht seine Zeit recht. Vier Zeiten des Lebens sind dem Menschen gegeben, aber mancher erkennt sein Ziel erst am Ende seines Lebens. Auf diesem Wege sehen wir Celinde und Cardenio schreiten, die nur am Irdischen hängen, während Olympia und Lysander bereits ihr wahres Heil wirken. Von ihnen heißt es, 'wer die Zeit recht braucht, trotzt Tod und Not und Neid'. Aber um so schlimmer steht es mit Cardenio und Celinde. Darin liegt das Interesse, das der Dichter an ihrer Handlung nimmt. Und hier, wo endlich das Verhängnis diese beiden, die auf dem Gipfel ihrer Frevel anlangen, zur Umkehr bringen soll, kann der Dichter uns scheinbar seine Idee gar nicht großartig genug vorführen und verstärkt darum dieses Chorlied durch diese breite Allegorie, gleichsam als brauche er in seinem Sinne hochgestimmte Gemüter für den nächsten Akt, wo seine

durch alle drei Chöre entwickelte Idee auch die handelnden Personen ergreift.

So schließt sich dieser Reyen in jeder Hinsicht würdig der Gedankenreihe der anderen an, die er treffend der Situation entsprechend erfaßt und weiterführt.

IV. Akt.

Um dem Lysander aufzupassen, wartet Cardenio nächtlicher Weile vor dessen Hause. So hat er manche Nacht gestanden, vergegenwärtigt er sich, einst, unter dem Fenster der Geliebten, als die Lust der Liebe ihn noch lockte: aber heute zwingt ihn heißer Rache Durst, seinem Todfeind aufzulauern. Wo bleibt Lysander nur? Da öffnet sich die Tür, und heraustritt eine verschleierte Gestalt. Cardenio begrüßt sie und bittet, sie begleiten zu dürfen. Sie gehen miteinander, aber seine Begleiterin fällt in tiefes Sinnen und redet kein Wort mehr, was er auch bitten und fragen mag. Und als er glaubt, selbst die Ursache zu sein, weil seine Gegenwart ihr lästig falle, und sich darum verabschieden will, bricht sie in Klagen aus, daß Cardenio sie nicht mehr kenne. Sie fragt, wie es möglich sei, daß er seine Olympia so ganz vergessen habe. Sie hält ihm vor, daß er, weil sie ihn zurückweisen mußte, wenn er 'unbedacht' bei Tage zu ihr kam, sich gänzlich von ihr abgewandt und in 'toller Brunst' mit Celinde verknüpft habe, 'Dem Fräulein sonder Zucht, dem Zunder ärgster Sünden, Dem Ursprung deiner Not; die Quelle meiner Pein, Und die, Cardenio, dein Untergang wird sein'. Sie nennt ihm einen Garten, nicht angenehm verziert mit Blumen und Hainen, sondern zwischen rauhen Felsen und Steinbrüchen gelegen: dorthin eile sie allnächtlich, um sich fern 'dem verhaßten Ehebette' auszuweinen. Cardenio findet kaum Worte, ihr seine 'Untat' abzubitten, und inbrünstig fleht er, ihn mitzunehmen in die Einsamkeit, wo er ihr alles erklären will.

Nachdem die beiden fortgegangen sind, kehrt Lysander mit seinen Knechten zurück. Seine Gattin begrüßt ihn vom Fenster und öffnet ihm dann.

Die Szene verändert sich in einen 'Lustgarten', wo eben Cardenio und das Gespenst der Olympia eintreten. Olympia sagt kein Wort. Cardenio bricht das Schweigen mit der Vermutung, den erwähnten Ort erreicht zu haben. Mit reuigen Worten fleht er dann ihren 'gerechten Zorn' um Verzeihung an. Das Unrecht, das er ihr zugefügt, sei mehr seiner 'Verzweiflung' als seiner 'Abgunst' entsprungen. Einen Blick nur, bittet er, ihres 'lieblichen Angesichts' solle sie ihm gönnen zum Zeichen der

Verzeihung, oder ihn einmal doch das 'Blitzen' fühlen lassen, 'so aus den Augen strahlt' — und er erhebt den Schleier von ihrem Antlitze: da steht statt ihrer ein Totengerippe vor ihm, mit Pfeil und Bogen auf ihn zielend; und der Lustgarten ist in eine 'abscheuliche Einöde' verwandelt. Dem entsetzten Cardenio tönen die Worte entgegen: 'Schau an, so blitzt mein Strahl, dein Lohn, die Frucht der Sünde!'

Im neuen Auftritt sind wir auf den 'Kirchhof' versetzt, wo soeben Celinde und Tyche mit Cleon, dem Kirchenschließer, angelangt sind. Tyche gibt Anweisungen: Cleon und Celinde sollen ins Kirchlein gehen und Celinde soll mit eigener Hand das Pfand der 'unerschöpften Lust' in der Brust des Liebsten suchen; sie selbst will indes im nahen Tal die Seele des Toten zu erweichen suchen. Celinde macht allerhand Bedenken geltend, die Tyche und Cleon ihr ausreden; Cleon geht ihr voran, um das Grab aufzuschließen, während Tyche sich entfernt.

Als sie fort sind, führt den Cardenio sein Weg an demselben Kirchlein vorbei. Er ist noch in heftigster Aufregung über sein Erlebnis mit dem Gespenst. Vor seiner Seele stehen Tod und Gericht, und klar erkennt er die Bahn seiner Laster. Er bittet Gott, ihm Zeit zu lassen, seine Schuld zu büßen, und an der Kirchentür niederknieend gelobt er Umkehr. Da hört er drinnen Geräusch, und im Glauben, sein Gespenst verfolge ihn weiter, will er fliehen; läßt aber davon ab, als ihm der Gedanke kommt, daß vielleicht Räuber in der Kirche seien. Er geht hinein und trifft auf eine 'an die Mauer gelehnte Leiche'; und in dem erhellten Grabe findet er seine Celinde. Beide sind entsetzt über dies Zusammentreffen. Sie bekennt, daß Verzweiflung über sein Verhalten zu ihr sie zu diesem Werk des Grauens getrieben habe, während er sie erst wieder für das Gespenst hält, das ihn jetzt in dieser Gestalt verfolge. Doch Celinde bittet ihn, sie fortzuführen: an einem andern Ort will sie ihm alles erzählen. Die an die Mauer gelehnte Leiche, 'das Gespenst des Ritters', kehrt darauf ins Grab zurück mit dem Wort:

'Des Höchsten unerforschliches Gerichte
Schreckt eure Schuld durch dieses Traur-Gesichte,
Die ihr mehr tot denn ich! O selig ist der Geist,
Dem eines Toten Gruft den Weg zum Leben weist'.

Der Reyen singt sieben achtzeilige Strophen über das Leben nach dem Tode:

Der Tod gebietet nicht über den ganzen Menschen. Zwar der Leib verfällt, und keine Spezereien vermögen ihn zu erhalten.

Aber der Geist weiß nichts von Verwesen; für ihn beginnt mit dem Tode erst das wahre Leben, falls nicht Werke des Fleisches hemmend entgegenstehen. ‘O wie selig ist die Seel’, Die von Leib und Sünden Los, nach ihres Kerkers Höl’ Kann die Freiheit finden’. Sie weiß nichts von den vergänglichen Leiden des Menschen. ‘Doch wird keine für und für Dieser Lust genießen, Die nicht einig lernt in dir, Herr, den Lauf beschließen’.

§ 21. In der Überzeugung des Gryphius verknüpft sich mit diesem Gedanken, daß mit dem Tode nicht alles aus sei, sondern erst das wahre Leben des Menschen beginne, die weitere Anschauung, daß die jenseitige Welt auch in Berührung trete mit der diesseitigen. Die Gespenster sind für ihn Realitäten, wie er uns in seiner Einleitung weit und breit auseinander gesetzt hat. Wer danach noch zweifelt, dem verspricht er noch eine eigene Abhandlung ‘de spectris’, die leider nicht auf uns gekommen ist, und gestattet ihm im übrigen, bis dahin dies Ganze ‘vor ein Trauerspiel zu nehmen, das ist: vor ein Gedichte’.

Die Frage interessiert uns hier nur insoweit, als es gerade die Gespenster im vierten Akt sind, die den Anschluß dieses Chorliedes an die Handlung herstellen. Der ganze Akt stand unter dem direkten Einfluß der jenseitigen Welt, den Abschluß bildete das Gespenst des toten Ritters. Aus dieser Situation wächst der Gedankengang dieses Chorliedes ganz naturgemäß hervor.

Die Entwicklung der Handlung war mit dem vierten Akt eigentlich abgeschlossen. Was noch fehlt, ist nur die klar und deutlich erklärte Umkehr der beiden Liebenden, also gerade das, worauf es dem Dichter, der ‘den Triumph, oder das Sieges-Gepränge des Todes über die irdische Liebe’ darstellen will, vor allem ankommt. Darum ist es ihm auch wichtig genug, damit noch einen ganzen Akt zu füllen. Solche oder ähnliche Erwägungen aber, wie der Gedankengang des Chorliedes sie bietet, werden es sein, die gerade Cardenio und Celinde von ihren Erlebnissen im vierten Akt hinüberleiten zu dem Entschluß der völligen Entsagung im letzten.

So steht das Chorlied einerseits wohleingefügt in der Handlung, andererseits bildet es den Abschluß der durch alle Chöre entwickelten Gedankenreihe, die von Anfang an den andern Standpunkt gegenüber den handelnden Personen vertrat. Wir stehen an dem Punkte, wo diese beiden entgegengesetzten Schichten ineinander übergehen, indem die Welt der Leidenschaften sich auflöst und eingeht in die des ethischen abstrakten Denkens. Daß dazu ein deus ex machina nötig war, rechtfertigt sich dadurch, daß ja durch einen ähnlichen deus ex machina, wie das erste Chorlied darlegte, diese Leidenschaften erst in die Welt gekommen sind. So greift eins ins andere, um die Idee des Dichters zu verwirklichen.

V. Akt.

Olympia und Lysander, durch Vireno von Cardenio in dringlicher Angelegenheit zu einem Besuche eingeladen, entschließen sich nach einigem Zögern, hinzugehen. Dort bekennt Cardenio dem Lysander sein ganzes schwarzes Vorhaben, wirft sich ihm zu Füßen, um zur Strafe den Todesstreich zu empfangen. Lysander heißt ihn aufstehn; Olympia hält sein Benehmen für 'einen benebelten Scherz' und mahnt ihn, derlei zu lassen. Nun erzählt Cardenio, was mit ihm und Celinde geschehen ist. Wir erfahren die Geschehnisse des vierten Aktes noch einmal in genauester und erweiterter Ausführlichkeit. Cardenio und Celinde entsagen beide ihrer 'tollen Liebesbrunst' und widmen sich ganz ihrem Seelenheil. Cardenio schließt; 'Wer hier recht leben will und jene Kron' erwerben, Die uns das Leben gibt, denk' jede Stund ans Sterben'.

§ 22. Die chronologische Einreihung dieses dritten Stückes ist angezweifelt [1]) worden. Aber in der einfacheren Sprache und Technik der Behandlung, die Gryphius selbst entschuldigt und aus dem Charakter des Stoffes erklärt [2]), kann ich keinen zwingenden Grund erkennen, von der Einordnung des Dichters abzuweichen.

1) Cholevius, I. S. 383: hält es für das älteste Werk des Dichters!

2) Vgl. das Vorwort des Dichters.

Die Reyen enthalten keine kunstvollen Strophen, gegliedert in Satz, Gegensatz und Abgesang; wohl aus demselben Grunde, den der Dichter zur Entschuldigung seiner ganzen Behandlung dieses Stückes anführt: die Personen waren ihm 'fast zu niedrig für ein Trauerspiel'.

In Wirklichkeit ist es ja auch kein Trauerspiel nach unserem Begriffe; unsern Begriff „Schauspiel" hatte der Dichter (gleich den Alten!) nicht. Es handelt sich nicht um eine Tugend, welche leidet und im Tode sich bewährt, sondern um ein Laster, das zur Erkenntnis kommt und sich nun von seinem bösen Wege abwendet. Dadurch rücken diesmal wirklich die dramatischen Personen (welche zunächst die moralisch schlechteren sind) in den Vordergrund des Interesses und geben dem Stücke seinen Namen. Daß trotz dieses veränderten Charakters der Dichter seinen Stoff so aufgreift und ihm eine solche Form gibt, daß eine Behandlung der Reyen in ganz gleicher Weise wie in »Catharina von Georgien« erfolgte, ist mir ein wesentliches Moment dafür, daß diese Behandlung der Reyen, die in »Catharina von Georgien« durch den Stoff bedingt sein konnte, in der Technik und Anschauung des Dichters liegt.

4. CAROLUS STUARDUS [1]).

I. Akt.

Die Geister Straffords, des einstigen Statthalters von Irland, und Lauds, des Erzbischofs von 'Cantelberg' [2]), die beide unter Karls Regierung hingerichtet worden sind, werden durch die gegenwärtige Erregung in England aus dem Grabe hervorgerufen; die Greuel lassen ihnen keine Ruhe; es jammert sie, daß 'Albion nun ganz dem Abgrund in den Rachen sinken' soll. Strafford tritt auf mit einem Gebet an den 'Erzrichter aller Sachen': falls sein 'vertroffen Blut' gerächt werden soll, es niemandes 'Hals' kosten zu lassen. Den Alexandriner mit kürzeren Versen mischend, redet Laud ihn an: 'Wer bricht die schwarze Ruh der ungeheuren Stille

1) Zugrunde gelegt ist die erste Fassung (1657), (vgl. oben § 8. S. 15).

2) So schreibt Gr. für „Canterbury".

Und winselt durch die Nacht? Wird jemand mehr als ich durch ernster Rache Wille Aus seiner Gruben bracht?'

Nicht über ihre Hinrichtung klagen sie, die sie dem Fürsten nicht nachtragen, der von der 'frechen Rott' gegen seinen Willen dazu getrieben worden ist, sondern 'was auch ihr entleibter Geist noch nicht verschmerzen kann', ist, daß jedem, 'dem Glück und Sonne lacht', auch bald 'falscher Neid' ersteht, der ihn durch Verleumdung nach und nach zum Verräter oder Ketzer stempelt und aufs Schaffot bringt. Sie rufen 'Weh' aus über Albion, daß nun selbst 'des Fürsten heilig Blut in den Greuel-Sand treufen' lassen will.

'Weh Albion, weh Engelland, weh weh —
Die Strafe naht, sie brennt auf kalter See'.

Nach diesem einleitendem Vorspiel, wie wir die Szene bezeichnen können, erscheint vor dem schlafenden Carolus der Geist Maria Stuarts; sie zählt alle Könige auf, die das an Fürstenblut gewohnte England schon umgebracht hat. Aber jetzt, fährt sie fort, steht ein unerhörter Frevel bevor. Nicht heimlich will man Karl morden: man sucht der Tat den Schein des Rechts zu geben, indem man dem Könige ein richtiges Urteil sprechen läßt. Dann spricht sie Karl Mut zu und weist auf die Rache hin, die dieser Frevel nach sich ziehen wird, über den der ganze Erdkreis schamrot werden wird.

Der Geist verschwindet. Karl erwacht und zweifelt, ob es ein Geist oder ein Traum war. Es ist früher Morgen. Zum letzten Male kommen die Edelleute, um ihn zu bedienen; mit ihnen der Bischof Juxton, der ihm Mut zuspricht und seine Gedanken auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinlenkt. Karl denkt schmerzlich an seine ferne Gattin.

Die 'Staatsjungfrauen' führen ihm sein Söhnchen und Töchterchen zu. Ihnen Gott ins Herz legend und Grüße an die Mutter auftragend, entläßt er sie, und tut nun noch seinen letzten Willen bezüglich seiner Leiche kund.

Das 'Chorlied', gesungen von den 'ermordeten engelländischen Königen', ist in 'Chor', 'Gegenchor' und 'Abgesang' eingeteilt, welche Form sich dreimal wiederholt.

I. Der Aufruhr, der das Land mit verderblichen Bürgerkriegen lange beherrschte, will nun auch als Sieger auf 'Stuards trübem Mordplatz' glänzen.

'Albion', du machst dich selbst zur Leiche, wenn du dir das Haupt abschlägst.

Herr, wie lange willst du dein Recht mit Füßen treten lassen?

II. Du kannst zwar auch Menschenunrecht deinem Rechte dienstbar machen: aber was frommt dem verkehrten Reiche seines Königs Tod?

Und wer hat das Recht, über ihn zu Gericht zu sitzen?

Britannien, du bist verblendet!

III. Zwar du hast je Mörderhorden für deine Könige gehabt, aber nie noch hat man der Themis 'Richtaxt' dazu mißbraucht.

Auf solch unerhörten Frevel wird unerhörte Rache folgen.

'Weicht Geister! Britten ist kein Land vor stille Seelen', wo der Mordtumult der Hölle rast.

§ 23. Wir stehen vor der Hinrichtung des Königs. 'Ermordete Majestät' hat der Dichter sein Stück genannt, und was dies ihm bedeutet, haben uns die Geister im ersten Akt genug auseinander gesetzt. Der König, der unverletzliche, soll — nicht gemordet werden; diesen Frevel hat man auch sonst und anderswo begangen, und besonders auch in England; Gottes heiliges Recht soll selbst für diesen Mord eintreten: der König, der als Stellvertreter Gottes dem Volke gegenüber das Recht vertritt, wird auf Grund dieses Rechtes von seinen Untertanen hingerichtet! Das ist es, was den Geistern im Grabe keine Ruhe läßt; ihren eigenen Tod konnten sie als Opfer ansehen für Land und Recht, denn ihre Mörder waren Frevler und galten als solche. Aber jetzt, wo man das Heiligste, das Recht selbst, zum Mörder dingt, wo man den Frevel gleichsam sanktioniert, da heißt das, jede Ordnung umkehren; da muß Gottes Rache furchtbar einherschreiten über das verblendete Land, da läßt es die Geister selbst, die immer noch schützend über ihm geschwebt haben, nicht mehr verweilen; sie ziehen fort und überlassen es seinem Schicksal.

Wir wissen, daß der Dichter dieses Stück ganz unter dem ersten Eindruck, den jene Tat auf seine Zeit und seine Seele machte, geschrieben hat. Es war diesmal nicht irgend eine abstrakte Idee, die ihm den Stoff interessant machte, sondern der Schauder und die Entrüstung über diesen Frevel gegen alles gött-

liche und menschliche Recht. Und nur von dieser Seite greift er seinen Stoff an; das Geschehen, die Handlung an sich steht dagegen ganz im Hintergrund. Tatsächlich geschieht ja auch auf der Bühne eigentlich nichts mehr als die Vollstreckung des Urteils. Die Akte werden gefüllt mit einigen Hinzögerungen und vor allem mit der Darstellung des Eindrucks, den die bevorstehende Tat nach den verschiedenen Seiten hin macht. Alles dient dem einen Ziele, das Grausige, das Gesetzwidrige des Königsmordes und dieses Königsmordes zu zeigen. Und wieder sind es die Chöre, die ganz ausschließlich und systematisch darauf hinarbeiten, daß die Handlung ganz von dieser Seite angesehen wird. Kräftig eingeleitet wird die Reihe dieser vier Chöre durch den Racheruf der vor Karl gemordeten Könige, die das eigene erlittene Unrecht nun noch übertroffen sehen durch das bevorstehende. Aber nun wird das Maß voll werden, die Rache Gottes wird kommen!

II. Akt.

Der zweite Akt bringt die beiden Feldherrn Cromwell und Fairfax zusammen und läßt sie ihre entgegengesetzten Ansichten über das bevorstehende Ereignis austauschen. Cromwell hegt noch Bedenken: man wisse nicht, wie der Ausgang sein werde, denn das ganze Land sei erschrocken über die Verurteilung, die Priester redeten dagegen; es sei eine Tat, die gegen das Recht der Briten wie gegen das Völkerrecht gehe. Die Schotten, die den König ausgeliefert, seien nun mit Bitten bemüht, sein Leben zu retten; die Chatten seinen ihnen bereits beigesprungen; und Albion selbst dürfte für Karl eintreten wollen. Aber der General Fairfax schlägt alle Bedenken zurück: Der Ausgang liegt in unserer Hand; die Priester haben nichts zu sagen, wo der Degen spricht; und bei 'Drommeln und Drummeten' gilt kein Recht; wer für Karl ist, 'soll Karls Gänge gehen', droht er. Die Nachwelt wird die Früchte unserer Tat genießen. Zum Schluß trägt er dem Leutnant Cromwell auf, 'Hof, Richtplatz, Tor und Markt' besetzen zu lassen.

Cromwell geht diesem Auftrage nach. Dann tritt Hugo Peter, 'des Generals Favorit', ein und bringt Briefe aus 'Chatten': die Generalstaaten bitten, auf Betreiben des Prinzen von Wales, um das Leben des Königs. Fairfax wütet auf den 'enterbten Erben', der auf den Thron pocht, den er nie besessen habe; und

wenn er mit fremden Heeren aus Holland oder Nassau komme, den Vater werde er nicht erretten. 'Komm, wage dich ins Reich — Es gilt dem Vater heut und übermorgen dir!' Aber Hugo Peter äußert Zweifel, daß 'Schott, Albion und Ir' sich so leichthin umgewöhnen würden; sie würden doch bald wieder einen König fordern, den Vater oder Sohn. Man solle, rät er, das Volk dämpfen, seinen Schmerz um den König durch den heftigeren um Eigenes Verdrängen. Wer den Stuart beklage, müsse fallen! Und wo das Volk sich zur Rache zusammenrotte, müßten die Führer hingerichtet und ihre Habe der Menge verteilt werden. Und noch eins möchte er empfehlen: das Recht der Erstgeburt habe die Pairs groß gemacht; man solle es aufheben, dann würde man, wenn auch alle Erstgeborenen tobten, dagegen die größere Schar der Nachgeborenen gewinnen, und 'denn wird ganz Britten rein von Adel, Graf und Prinz'! Fairfax gibt ihm Recht; so würde die Schar sich selbst zersplittern und schwächen; noch heute werde Stuarts Sohn 'entsetzt von Kron und Anspruch' sein.

In der folgenden Szene begegnen uns der Hofmeister des Pfalzgraf-Kurfürsten und der Gesandte aus Holland, welche gekommen sind, um der Hinrichtung entgegenzuwirken. Auf der Hinfahrt haben sie einen gewaltigen Seesturm durchgemacht, aber dies Land ist noch wilder als die See. Sie sehen ein: die Hinrichtung des Königs ist das letzte Glied in einer langen Kette von Unrecht. Als man ihn gedrängt hat, seine Getreuen, wie den Wentwort, hinzurichten, da ist der König gefallen; heute verfällt sein Reich: England mordet sich selbst mit diesem Beile. Was man gesucht hat, die Freiheit, ist ein leerer Schein geblieben: Fairfax und Cromwell 'wollen mehr denn König sein'; haben sie sich doch diesen erst stellen müssen, um nur bei den Landständen vorgelassen zu werden. Und auch dann war es nur zum Schein, wenn man ihnen Gehör geschenkt hat. Aber davon sind sie überzeugt: des Stuarts Untergang kann leicht für die, welche ihn betrieben haben, ein Vorspiel werden des eigenen Untergangs. Sie rufen den gekrönten Häuptern Europas zu, 'etwas mehr nachzudenken', und im Geiste sehen sie schon Britannien von Feinden verheert und geknechtet.

Als Reyen tritt auf der 'Chor der Syrenen'. Sein Lied ist zweimal in 'Chor', 'Gegenchor' und 'Abgesang' gegliedert. Bedeutungsvoll heben Chor und Gegenchor jedesmal mit vier Langzeilen (achtfüßig) an in trochäischem Versmaß, das gegen die Jamben wirkungsvoll absticht.

I. Ist das Ende der Dinge gekommen? Fordert der Richter nun die große Schuld ein?

Rasen darum diese Stürme? Spalten sich darum diese Klippen? Wanken darum die Felsen?

Oder will des Höchsten Macht seine Schöpfung nach unerforschlichem Ratschluß umwandeln?

II. Schier alle Throne sind entleert in den letzten Jahren. Andere sind bedroht. Und über 'Stuarts herbem Fall' erbebt das Grund der Dinge.

Des Himmels Schlag geht auf die Hirten; darum rettet euch, ihr Schafe!

§ 24. Die 'Syrenen' sind offenbar nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung als ägyptische Seelenvögel, sondern in der andern (homerischen)[1] als Meerdämonen verstanden, die auf den Klippen lagern und gewöhnlich durch ihren schmeichelnden Gesang die Schiffer ins Verderben locken. Als solche gebraucht der Dichter sie, um das Toben des Meeres, von dem schon die Gesandten im zweiten Akt berichteten, für sein Stück ganz auszubeuten. Auch bei Homer[2] rühmen sie sich, alles was irgend geschieht, zu wissen. Ebenso zeigen sie sich hier über alle politischen Ereignisse orientiert. Und all die schlimmen Ereignisse der Zeit und das bevorstehende schlimmste mit diesem gewaltigen Aufruhr der Naturelemente zusammenbringend, steigern und erweitern sie die Tragödie eines Königs und eines Volkes zur Welttragödie. Alle Zeichen sprechen dafür: es steht eine gewaltige Umwälzung der Dinge bevor, vielleicht aller Dinge Untergang! Dies zu verkünden, reichten Menschen nicht aus, auch Gespenster nicht, die Dämonen mußten herkommen mit dem ganzen Aufruhr ihres Elementes.

Die Handlung ist ein Schrittchen weiter gekommen: die ersten Anstalten zur Hinrichtung sind angeordnet; auch den Folgen dieser

---

1) Vgl. Od. XII, 39 ff. 184 ff.

2) Od. XII, 189 f.:

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Tat, im sich etwa widersetzenden Volke, zu begegnen, sind Pläne gefaßt; Bemühungen auswärtiger Gesandten, den König zu retten, sind fruchtlos verlaufen.

Die Racheforderungen der Gespenster im ersten Akt sind bereits in das Gebiet möglicher und wahrscheinlicher Erfüllung getreten; denn ernst nachdenkende und die Verhältnisse unparteiisch durchschauende Männer haben uns die natürlichen Folgen der Tat entwickelt: man sieht es schon jetzt an den Machthabern, wie es nach dem Tod des Königs im Lande aussehen wird. So ist zu dem Entsetzen über den Mord eines Königs, das der erste Akt weckte, im zweiten noch das verwerfende Urteil der klugen Überlegung getreten: es ist nicht nur ein Frevel, sondern eine, statt die Lage zu verbessern, sie geradezu verschlimmernde Tat.

Und nachdem die Tat durch die Handlung in dieses Licht gerückt ist, zeigt der Chor die Empörung in der Natur, die bereits begonnene Rache des Himmels.

III. Akt.

'Zwei engelländische Grafen': der eine, ein Greis, beklagt, in seinen alten Tagen noch all das erleben zu müssen — der andere hält ihm entgegen, daß das Alter immer über die Gegenwart klage, da ihm nur das Wert habe, was seine Jugend einst erfüllte; und während der andere in der Hinrichtung des Königs den einzigen Ausweg aus all dem geschehenen Unrecht sieht, hält der Alte dies erst für den Anfang der Greuel. Die Folgen machen sich schon bemerkbar: die Ketzerei im Lande nimmt überhand. Auch sonst wird alles statt sich zu bessern, schlimmer werden: die Steuern, die ihnen zu schwer waren, wird ihnen jetzt ein 'unersättig Heer' diktieren; statt des einen Königs wird 'ein ganzes Heer von Tyrannen' über sie gebieten; das Beil wird nicht Halt machen, sondern 'durch Carols Hals in unsere Nacken' gehen.

Vor Cromwell erscheint der Gesandte aus Schottland, um Näheres darüber zu erfahren, warum man den Schotten ihre Bitte um des Königs Leben abgeschlagen habe. Er weist hin auf den Eid, den ihnen die Briten bei der Auslieferung Karls für dessen Leben geschworen haben. Dann greift er den Richtspruch an, der nur aus Furcht, unter Einfluß von Gewalt, gefällt sei. Endlich hebt er des Königs 'unschuldig Leben', 'unbefleckten Geist' und

'keusches Nüchternsein' hervor. Doch was er auch gefehlt habe, ein 'Erbfürst' sei nur vor Gott verantwortlich. Unerhört sei es, daß man ihm sogar Gehör verweigere. Cromwell hält allen Vorstellungen des Gesandten seine Gründe entgegen. Der König müsse sterben, damit endlich Ruhe in Britannien hergestellt werde. Mit der Weisung, daß alle Bemühungen doch erfolglos seien, entläßt er den Gesandten.

Nachdem der Schotte sich entfernt hat, meldet Hugo Peter, daß eben auch der Gesandte aus Chatten wieder den Fairfax mit Bitten anliege, woran er die Mahnung knüpft, rasch ans Werk zu gehen. Cromwell stimmt ihm bei und fragt nach den Zurüstungen zur Hinrichtung; Hugo Peter versichert, alles aufs beste mit Wachen besetzt zu haben.

Im Reyen singen die 'engelländischen Jungfrauen und Frauen', Strophe um Strophe wechselnd, sechs achtzeilige Strophen.

1. Sonne, kannst du scheinen zu solchem Frevel?
2. Nacht, komm und umhülle dies Henkerwerk.
3. Mond und Sterne schwinden schon, nur Orion zückt noch sein Schwert über Britannien und die Meduse droht mit ihrem Schlangenhaupt
4. Nein, nicht verdecken: hell beleuchten soll der Tag das Unwetter, das hiernach heraufziehen wird.
5. Fürst, geh ruhig in den Tod. Deine Unschuld wird doch offenbar werden und die Nachwelt wird dich preisen.
6. Und so viele um dies 'Gerüst' stehen, wir alle zeugen, daß mit dir Britanniens Heil untergehen müsse.

§ 25. Es ist am Morgen vor der Hinrichtung. Um das aufgerichtete 'Gerüst' ist die Menge bereits versammelt. Das ist die Situation, die das Chorlied benutzt und sehr gut herausarbeitet. Aber nicht nur nach diesen äußeren Momenten, auch seinem Inhalte nach behauptet es seinen Platz. Die Handlung ist noch ein kleines Schrittchen weiter gekommen. Wir sahen letzte Anstrengungen fremder Bemühungen um Karls Leben erfolglos verlaufen, ja die Hinrichtung noch möglichst beschleunigen; wir hörten, daß alle Zurüstungen getroffen seien. Und nun führt das Chorlied uns an Ort und Stelle und stellt uns die um das Gerüst versammelte Menge und ihre Erregung dar.

Wichtiger ist das dritte Moment, das auch den Zusammen-

hang mit dem Ganzen und ein Aufsteigen in der Reihe der Chorlieder nicht verkennen läßt. Um das unerhört Frevelhafte dieses Königsmordes zu zeigen, traten im ersten Chorliede die vor Karl ermordeten Könige auf mit ihren Racherufen. Im zweiten deuteten uns die Meerdämonen die Empörung und den Aufruhr der Natur als die begonnene Rache des Himmels ob des bevorstehenden Frevels. Immer aber hörten wir die Berechtigung, ja die Notwendigkeit der Hinrichtung stützen auf das Wohl des Volkes, nicht zum mindesten auch im letzten Akt gegenüber den Bemühungen von auswärts. Und hier nun treten uns Stimmen aus dem eigenen Volke entgegen, die den Mord ebenfalls verdammen und ihn ein Unglück für das Land nennen. Gegenüber Cromwell und Fairfax, die sich immer auf das Volk und die Nachwelt beriefen, wird hier gerade aus dem Volke heraus der Nachwelt ein günstigeres Urteil über Karl zugesprochen.

IV. Akt.

Der vierte Akt zeigt uns Karl vor seiner Hinrichtung. Er bittet Gott um 'heiligen Eifer'. Die Fürsten auf den Thronen mahnt er, zu schauen, wie die 'Macht verschwindet'. Er denkt ferner an die Unordnung, die nach ihm im Reiche einreißen und seine Widersacher mit zu Grunde richten wird; doch er will ihnen vergeben und betet für sie: 'Herr verschone'.

Der 'Obrist' Thomlisson kommt mit einem Briefe von Prinz Karl von Wales. Carolus klagt um seinen fernen Sohn, faßt sich aber bald wieder, nachdem der Bischof Juxton seine Gedanken auf Gott und die Ewigkeit gelenkt hat, sodaß er seinem Sohne den Brief uneröffnet zurückschickt, um nicht 'aus geschöpfter Ruh erweckt' zu werden.

Auf weiteren Zuspruch von Juxton bekennt er, daß seine Seele bedrückt sei von Straffords und Wentworts Tod. Wie auch Juxton und Thomlisson ihn zu beruhigen suchen, daß es ja nicht sein Werk, sondern ein Richterspruch gewesen, daß der König ja gezwungen und zum Besten des Volkes in ihren Tod gewilligt habe — es bleibt für ihn 'ein' arge Tat', von der er nur Verzeihung erhofft durch Christi Erlösungswerk.

'Drommeln und Bluttrompeten' ertönen und der 'Obrist Hacker' kommt, um 'wider Will und Wunsch', wie er sagt, den König 'aufs letzte Traurgerüst' zu leiten. Carolus erklärt sich

bereit. In langen Abschiedsworten, die er nun spricht, hebt er hervor, daß man ihm alles Ungemach der Zeit, Krieg, Mißernten u. a. m., zur Last gelegt habe. Er wollte den Frieden, aber mitten in seinen besten Bestrebungen trat 'ein siegend Heer' dazwischen, das dann ihn den Hauptfeind nannte, dessen Motive aber 'Macht und frecher Ehrgeiz' waren. Das Urteil überläßt er der Nachwelt, wiederholt feierlich beteuernd, daß er immer das Beste seines Landes gewollt habe. Aber er sieht voraus, daß seine Widersacher, 'ringend nach der Höh', durch diese Tat selbst den Boden für die eigene Macht untergraben. Nicht sein Untergang kränkt ihn so sehr als das 'Elend' seines verlassenen Volkes, 'das sich nicht selbst als ich mich trösten kann'. — Er nimmt Abschied von seinem Palaste, jetzt seinem Kerker, denkt noch einmal an 'Wentworts werte Seel', welchen 'Frevel er büßen' will, und bittet zuletzt den Erlöser um Verzeihung und Beistand.

Im Reyen tritt die 'Religion' auf und beklagt sich bei Gott, 'in die verdammte Welt' verbannt zu sein. In ihrem Namen begeht man alle Frevel, greift man zu den Waffen, um dann 'Land und Kirche anzustecken'; Aufruhr, Streit und Rachgier schreiten unter ihrer Flagge. 'Selbst Fürsten und Kronen' zu beseitigen, muß sie ihren Namen hergeben. Und jetzt soll sie auch 'der Britten Mord beschönen'. Dies erträgt sie nicht und, um dem zu entgehen, scheidet sie aus der Welt. Die 'Ketzer', neun an der Zahl, suchen sie festzuhalten, doch es bleibt ihnen nur das leere Kleid in Händen, worüber unter ihnen ein Streit entbrennt, bis sie jeder ihren Fetzen haben. Die Religion ruft ihnen aus den Wolken zu:

'Geht! geht! und schmückt euch aus mit meines Mantels Stücken!
Ein reines Herz läßt sich durch diese nicht erquicken!'

§ 26. Der Reyen nimmt keinen Bezug auf den vorhergehenden Akt, schließt sich aber dem letzten Reyen insofern an, als er den andern Grund, den Cromwell für die Hinrichtung Karls angeführt hatte, entkräftet. Als im dritten Akt der Gesandte aus Schottland dem Cromwell entgegenhielt: 'ich kann der Straf' Ursachen nicht ergründen', entgegnete dieser: 'Wißt ihr des römschen Briefs Geheimnis nicht zu finden?', womit die 1636 in Schottland vom Könige verkündete Liturgie gemeint ist, welche, für papistisch angesehen, die erste Ursache der Unruhen in Schottland geworden war, in deren Verlaufe dann auch 'Cantelberg'

hingerichtet worden. Hier, vor der Hinrichtung des Königs, dem letzten Greuel in der Reihe der Greuel, die im Laufe dieser Unruhen im Namen der Religion verübt wurden — verwahrt sich die Religion selbst dagegen, für alle diese Frevel als Deckmantel zu dienen. Sie will sich nicht länger identifiziert sehen mit allen den Ketzereien, die fälschlich unter ihrer Flagge schreiten und streiten. Die Hinrichtung des Königs, weit entfernt, im Dienste und zu Nutzen der Religion zu sein, ist vielmehr ein Werk der Ketzer, gegen die Religion gerichtet.

Es ist das letzte Argument, das die Chöre darstellen, um die Gräßlichkeit und Verwerflichkeit dieses Königsmordes eindringlich zu machen. Es bleibt kein Grund zurück, der den Mord rechtfertigen könnte: er ist ein Frevel gegen jedes Recht und jede Satzung, gegen die Natur, gegen das Volk, und — gegen die Religion.

In technischer Hinsicht beobachten wir auch hier wieder, daß der Dichter vor der Katastrophe den Reyen großartiger gestaltet: es wird ein kleines Zwischenspiel, ernst und feierlich, gleich als ob für die Wichtigkeit des folgenden Aktes eine höhere Stimmung geschaffen werden sollte.

V. Akt.

Ein 'engelländischer Graf' unterredet sich mit dem Hofmeister des Kurfürsten-Pfalzgrafen über die Erfolglosigkeit der Bemühungen von Seiten der Schotten und Chatten. Außerdem berichtet der englische Graf über den im vorigen Akt gesehenen letzten Morgen des Königs, und spricht dann über die Stimmung des Volkes, das sich um das Blutgerüst angesammelt hat: die einen seien bestürzt, die andern hoffen auf ein Eingreifen der himmlischen Rache, und endlich gebe es auch solche, 'Die ob dem Greuelwerk die Seele lustig machen'. Der Hofmeister verläßt die Szene mit den Worten: 'Was hält uns in dem Nest der tollen Mordschar auf? Eilt, Deutsche, auf die Reif'!'

Die folgende Szene, die Hinrichtung, wird gewissermaßen umrahmt von den 'Jungfrauen an den Fenstern', welche die Vorgänge mit Klagen und Bedauern (jedoch nicht als Reyen, sondern einzeln!) begleiten. Karl tritt auf den Schauplatz, wo das Blut-

gerüst steht. In seiner Abschiedsrede beteuert er seine Unschuld in den Sachen, die man ihm zur Last gelegt habe: er habe nicht zuerst nach dem Schwert gegriffen, Gott solle es entdecken! Doch will er seine Feinde nicht beschuldigen, die Schuld liege vielleicht bei 'beiderseits nicht getreuem Rat'. Aber doch glaubt er, daß dies Unheil ihn treffe als Strafe Gottes, nämlich für die Hinrichtung Wentworts. Dann bittet er Gott, die Sinne der jetzigen Machthaber zu lenken, daß 'sie nach rechtem Weg und wahrem Frieden denken', denn ihr 'Weg sei ganz verkehrt'. Er betrachtet sich als Opfer für sein Volk, für dessen Freiheit er immer gestanden. Wäre er mehr auf seine Macht als auf des Volkes Bestes bedacht gewesen, so wäre er jetzt nicht hier. Von Juxton erinnert, noch ein Wort über seine Stellung zur Religion zu sagen, um schwarzen Verleumdungen die Macht zu nehmen, bekennt er sich 'treu zur Kirche Albions'.

Die 'Mörder' kommen an, Karl steckt mit eigener Hand seine Locken auf, damit sie nicht hindern, und nimmt Abschied von dieser Welt in der Hoffnung auf eine bessere; das Zeichen des Ritterordens läßt er zum Andenken seinem Sohne schicken, verschenkt Kette und Uhr an die Obristen, spricht noch ein kurzes Gebet und empfängt den Todesstreich. Die Jungfrauen begleiten alles mit Mitleid und Bedauern und brechen zuletzt in Klagen aus.

Es folgt eine Schlußszene, besser: ein Nachspiel, parallel der ersten Szene, die sich als Vorspiel erwies. Es treten wieder die Geister der ermordeten Könige auf mit ihren Rufen nach Rache, bis die 'Rache' selbst erscheint. Sie ruft 'Weh' aus über 'Albion'; 'Schwert', 'Bürgerkrieg', 'Flammen', 'Ketzerei', 'Seuche', 'geschwinder Tod', 'Hunger', 'Zwietracht', 'Eigenmord', das sind die Schreckniſſe, worin 'Albion ersäuft' werden soll, 'Wo es sich reuend nicht in Tränen ganz verteuft'.

§ 27. Diese erste Fassung des »Carolus Stuardus« wurde später umgearbeitet. Aber bei dieser Umarbeitung oder vielmehr Erweiterung haben die Chöre nur insofern eine Änderung erfahren, als das erste und zweite Chorlied an eine andere Stelle in der Handlung gerückt sind, während die Reihenfolge der Chorlieder unter sich dieselbe blieb. Es trat nämlich ein ganz neuer erster Akt hinzu; infolgedessen wurde der erste Akt zum zweiten. Der zweite und dritte Akt wurden zusammengezogen zu dem neuen dritten. Somit trat das erste Chorlied vor seinen ursprünglichen Akt, und das zweite an die Stelle des ersten.

Diese zweite Bearbeitung hat für unsere Betrachtung, die sich mit der Einheitlichkeit von Chor und Handlung beschäftigt (und zwar mit der inneren Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit, welche darin bestehen, daß beide zusammenwirken auf das Ziel hin, das der Dichter bei seinem Werke im Auge hatte), keine Bedeutung. Denn eben die ursprüngliche Einheitlichkeit der Konzeption ist durch die spätere Erweiterung zerrissen worden, — nicht nur in Beziehung auf die Chöre. Die erste Szene, die sich deutlich als einleitendes Vorspiel erwies, parallel dem Nachspiel, büßte diesen Charakter ganz ein und verlor dadurch ihre Bedeutung. Dem Dichter war offenbar bei der Umarbeitung sein ursprünglicher Plan nicht mehr gegenwärtig; oder, was auch sonst in seiner Art und Weise begründet liegt, die geschichtliche Treue ging ihm über alles, sodaß er um dieser neuen Daten willen, die er mit der Zeit gewonnen hatte, den ganzen ursprünglichen Bau preisgab; vielleicht wirkten beide Umstände zusammen; denn durch diese Erweiterung gewann das Stück auch an Handlung, und der Mangel dieser mußte dem Dichter mehr und mehr zum Bewußtsein kommen, als er später mit kühlerem Geiste an die ganz unter dem ersten erschütternden Eindruck des Ereignisses geschriebene erste Fassung heranging. Sobald aber dieses Neue die Triebfeder seines Schaffens wurde, Handlung zu gestalten, statt lediglich die unerhörte Freveltat dieses Königsmordes darzustellen — paßte natürlich der ursprüngliche Rahmen nicht mehr oder verlor wenigstens seine Bedeutung. Aber unter diesem ursprünglichen Gesichtspunkte betrachtet, lediglich das unerhört Frevelhafte dieses Königsmordes darzustellen, wachsen in der ersten Ausarbeitung Handlung und Chor zu einem einheitlichen Gemälde zusammen, das mit dem das Ganze umrahmenden Vor- und Nachspiel einen einheitlichen Eindruck zurückläßt, eben den, den das Ereignis selbst auf den Dichter gemacht.

In diesem Ganzen aber haben die Reyen wieder dieselbe Rolle, Schritt für Schritt zu dem Ziele des Dichters hinzuführen,

daß die Hinrichtung des Königs als das ganz unerhört grausige und widerrechtliche Frevelwerk angesehen wird, als welches der Dichter es ansah. Dieses Ziel verfolgen die Reyen neben der Handlung durch eine systematische, man möchte sagen, Überredung der Zuschauer.

5. PAPINIANUS.

I. Akt.

Von Papinian, der allein in seinem Gemache weilt, hören wir, daß allerhand Verleumdung und Anfeindung gegen ihn im Umtriebe ist. Er beginnt: der Hochgestellte hat freilich manches voraus vor den anderen; aber wenn er sich nicht selbst überhebt und dadurch zu jähem Fall kommt, so werden Neid und Verleumdung ihn angreifen. Auch ihm, dem man kein 'Laster' nachsagen konnte, wird nun seine Tugend zur Klippe. Der Zank der Brüder, der beiden Kaiser, macht ihm Sorge. Ihm ahnt, wenn da nicht Abhilfe geschafft wird, werde dieser Streit noch ein blutiges Ende nehmen. Darum hat er die Teilung des Reiches bereits vorgeschlagen. Weiter kommt er auf die Vorwürfe, die man ihm fälschlicher Weise macht: daß er sich einschließe vor Freunden und Fremden; daß er der neuen Religion der Christen zu duldsam gegenüberstehe; daß er der Fürsten Zwietracht verstärke; ja daß er selbst nach dem Throne strebe. Er fragt, warum man nicht bedenke, was er bisher getan habe; aber es geht wie immer: 'Der schattenreiche Baum wird von dem Himmel troffen; Ein Strauch steht unberührt'.

Die Kaiserin Julia schickt einen Kämmerer, um sich aufs neue in dem Zwiste der Söhne der Treue Papinians zu versichern. Sie fürchtet, Geta, ihr leiblicher Sohn, werde zuletzt ohne Beistand sein, da Papinian auf Bassians Seite stehe. Papinian entgegnet, daß er, wie er vor 'Reich und Welt' verantworten könne, die Hoffnung des Vaters, der ihm sterbend beide Söhne anvertraute, nicht betrogen habe. Der Verdacht der Kaiserin komme seiner Ehre und Redlichkeit zu nahe. Der Kämmerer nennt als Grund dieses Verdachtes unter anderem besonders den Vorschlag zur Teilung des Reiches. Während Papinian noch seine Gründe für diesen Vorschlag darlegt und der Kämmerer ihm die Gegengründe der Kaiserin dawider hält, besonders den, daß doch wie das Reich nicht die Mutter geteilt werden könne, kommt Plautia herein und wird Zeuge dieser stichomythischen Unterredung.

Plautia gibt mit harten Worten, denen man es anhört, daß sich ein lange verhaltener Unmut Bahn bricht, der Kaiserin die ganze Schuld an allem Unheil. Sie weiß, wohin das zielt; sie ist der Kaiserin ein Dorn im Auge: wie ihre Schwester Plautilla von Bassian fort mußte in die Verbanung, so soll jetzt Papinian auch sie verstoßen. Sie bittet die Götter: 'steuert dem, was mir nicht Eh' und Ruhe gönnt!' — Papinian macht dem Reden ein Ende, indem er dem Kämmerer erklärt: die Gesinnung seines Hauses sei genugsam bekannt, daß nämlich 'Redlichkeit ihm nicht aus der Brust zu rücken sei'.

Nachdem der Kämmerer sich entfernt hat, ermahnt Papinian seine Gattin, sich mit ihrem Argwohn in Acht zu nehmen. Er fürchtet, Schlimmes stehe bevor, sodaß wenn nicht ihr Leben, doch ihre Ehre bedroht sei. Plautia stimmt ihm bei; ihr hat letzte Nacht Schlimmes geträumt, was sie ihm erzählen will; aber Papinian wehrt ab: es sei nicht Zeit auf Träume jetzt zu hören. Was auch kommen mag: er weiß, wo sein Platz ist.

Der Reyen spielt nach ausdrücklichrr Bemerkung[1]) des Gryphius, 'im Vorhofe oder Lustgarten des Papinian'. Die 'Hofe-Juncker Papiniani' singen ihn in elf sechszeiligen Strophen.

I u. II. Selig der, der sich in engen Grenzen hält; denn statt äußerer Ehre und Macht hat er Wonne und Lust in seinem Gemüte.

III—V. Wenn auch seine Tafel nicht so prächtig besetzt ist, wenn er auch nicht die höchsten Stellen bekleidet und in Würde und Prunk glänzen kann,

VI—VIII. So sind ihm doch zugleich auch alle Leiden und Unruhen der Hohen fremd: 'blasser Neid', 'heimlich Gift', 'Verleumdung', 'Trug', 'Meuchelmord', 'Verräter' und 'Aufmerker'.

IX—XI. Dagegen lebt er 'vor sich ihm selbst zu gut', versieht seinen Beruf mit Gleichmut und läßt die Politik an sich vorübergehen 'wie ein Schauspiel'. Seinen Geist erfüllt er mit Wissenschaft; sein Herz ist 'heilger Götter voll', und so ist ihm der Tod kein Grauen. Warum doch verlangen und streben wir stets nach dem, 'was hoch, doch für und für verletzt', statt nach dem, 'was niedrig ist, und stets erquickt?'

§ 28. Das Chorlied ist eine selbständige Nachbildung des dritten Reys in Vondels »Palamedes« (vgl. Kolewijn[2]).

1) Am Schluß seiner Anmerkungen zu P. gibt der Dichter genaue szenische Anweisungen über die Schauplätze dieses Stückes!

2) a. a. O. Seite 32 ff.

Aber es ist soweit entfernt, eine Kopie davon zu sein, daß wir durchaus noch nicht anzunehmen brauchen, der Dichter habe dies Vorbild bewußt vor Augen gehabt. Nicht nur in der Ausführung und Anordnung der Gedanken beweist er seine Selbständigkeit, sondern auch da, wo er sich in seiner Auffassung der Dinge überhaupt von Vondel unterscheidet, kommt diese zum Durchbruch; denn statt daß Vondel das ländliche Leben lobt als niedrigen Stand gegenüber dem hohen, gibt Gryphius der Tätigkeit des wissenschaftlichen Forschens den Vorzug. Dafür möchte ich neben dem Grunde, den Stachel [1]) anführt, daß Gryphius eben in erster Linie Gelehrter ist, noch auf den anderen hinweisen, den wir bei Betrachtung dieses Trauerspieles nicht übersehen dürfen: nämlich daß Gryphius den »Papinianus« wahrscheinlich gerade unter dem Gesichtspunkte und zu dem Zwecke verfaßt hat, damit er an den Breslauer Gymnasien aufgeführt werde, wo in den letzten Jahren mehrfach Gryphsche Stücke aufgeführt worden waren und dann der »Papinianus« auch wirklich sieben mal aufgeführt worden ist [2]). Wollte der Dichter aber in seinen Trauerspielen überhaupt moralisch wirken, so hat er darum bei diesem hauptsächlich die Wirkung auf die Jugend im Auge. Das zeigt sich in vielen Punkten, besonders auch wie er den Sohn Papinians so ganz seinem Vater nachbildet und ihn ebenso standhaft in den Tod gehen läßt. Aber wohl auch darin, daß er nicht wie in anderen Trauerspielen eine Idee durch das ganze Stück hin in den Vordergrund stellt, sondern jede Gelegenheit sucht und festhält, woran sich eine besonders der Jugend zugängliche ethische Idee anknüpfen läßt.

Wir sehen es gleich bei diesem ersten Chorliede. Die Idee des Dichters ist, den großen, standhaften Mut des Rechtsgelehrten zu zeigen. Der Begriff des Rechtsgelehrten bezeichnet hier nicht

1) a. a. O. Seite 258.

2) Vgl. Palm, Trauerspiele S. 497 f.

nur den, der das Recht kennt, sondern den, dessen Herz auch ganz von Rechtlichkeit erfüllt ist; Papinian sagt es selbst: ‘Man glaubt, daß Themis mich geehrt und hochgebracht; Man seh, daß ich vor sie des Kaisers Hold verlacht!’ Im ersten Akt haben wir erfahren, daß die Rechtlichkeit Papinians allen Anfeindungen und Verleumdungen standgehalten hat und auch ferner standhalten will. Der Grund, der nachher diese Rechtlichkeit in Konflikt bringen soll, nämlich der Zwist der beiden Brüder auf dem Throne, ist uns sowohl von ihm als auch durch die Botschaft der Julia an ihn dargelegt worden, sowie auch seine auf eine gerechte Ausgleichung gerichtete Anschauung dieser kritischen Lage und seine Vorschläge, einem Unheil vorzubeugen.

Aber weder dieser rechtliche Sinn des Papinian, noch auch dieser Grund zu einem Konflikte bildet das Thema des Chorliedes, noch wird irgendwie auf diese beiden Punkte Bezug genommen; vielmehr handelt es sich nur um die von Gefahren umdrohte hohe Stellung Papinians, dergegenüber das Los der Niedriggestellten gepriesen wird. Aber dieser Gedanke bricht sich nicht erst im Chorliede Bahn, sondern auch Papinian hat bereits mehrfach das Gefahrdrohende der hohen Stellung betont, sodaß also doch ein enger Anschluß des Chorliedes an den ersten Akt geschaffen wird. Das Bild des Hochgestellten ist denn auch im Chorliede ganz nach der Stellung Papinians gezeichnet: ‘er herrscht in dem Gericht’.

So hat das Chorlied in dem Gedanken, den es entwickelt, nicht selbständig Bezug zu dem Ganzen des Trauerspiels, sondern nur insofern als es sich dem ersten Akte anschließt; nicht durch die Ausführung seiner Betrachtung, daß die Stellung des Niedrigen vor der des Hohen zu loben sei, sondern nur durch das Anklingen dieses Gedankens an denselben Gedanken der Exposition behauptet das Chorlied seine Stellung in und seinen Zusammenhang mit dem Ganzen.

II. Akt.

In einer mehr als hundert Verse umfassenden Stichomythie zwischen Bassian und dessen Geheimem Rat Laetus, sucht dieser den Kaiser gegen Geta aufzustacheln, da zwei nicht Herrscher sein könnten. Bassian widerspricht allen seinen Argumenten; und als Laetus sich schließlich auf das Volk beruft, das auch nur einen Herrscher wolle, stützt Bassian sich auf Papinian, dessen Treue ihm in jeder Gefahr den Sieg verbürge. Aber auch dieses sucht Laetus in Zweifel zu ziehen, ohne jedoch Bassian auf seine Seite zu bringen.

Nachdem Bassian so von Laetus mit Bedenken gegen Geta überschüttet ist, kommt der 'kaiserliche Bediente' Flavius (von Geta) und meldet, daß Geta die Unterschrift zu einem Manifest, das den jetzigen Statthalter von Ägypten auch weiterhin bestätigen sollte, verweigere, um vorher mit Bassian die Sache zu besprechen. Das gibt dem Laetus ein neues Moment, den Bassian aufzustacheln, und dieser läßt sich jetzt zu heftigen Worten hinreißen: um nicht länger in diesem 'Zwang und Hohn' zu stehen, soll, so ist jetzt sein Entschluß, einer von beiden Rom räumen — Geta, oder er selbst! Diese Stimmung benutzt Laetus: es ändere nichts, wenn Geta in der Ferne weile; nur sein Tod entferne die Gefahr. Doch soweit läßt Bassian sich nicht hinreißen, aber 'der Schluß ist fest', nur einer soll fortan in Rom herrschen.

In diesem Augenblicke tritt Geta selbst ein und mit ihm seine Mutter Julia nebst ihrem Hofstaate. Die Begrüßung des Bruders erwidert Bassian mit einer Verdächtigung, sodaß es gleich zu einem Wortstreit kommt, in welchen Julia vermittelnd einfällt. Sie warnt, den Verleumdungen, die ein 'Meuchelhund' gegen ihre und ihres Sohnes Redlichkeit ausgestoßen habe, Glauben zu schenken. Bassian gibt es ihrer Vorgunst Schuld, daß Geta sich ihm überhebe. Da fällt Julia ihm zu Füßen: ein 'Hofverleumder, ein toller frecher Mann', der sich 'selbselbst' auf den Thron erheben wolle, habe sie in diesen Verdacht gebracht, um beide Kaiser zu stürzen. Geta heißt seine Mutter aufstehen, indem er Bassians mangelnder Bruderliebe Schuld an diesen Verdächtigungen gibt. So geraten die Brüder wieder aneinander. Im Verlauf dieses Zankes stachelt Laetus: 'Verträgt der Fürst den Hohn'?, worauf der gereizte Bassian seinen Bruder niederstößt. Julia ruft nach ihren 'Jungfern und Dienern'; sie bittet: 'O reißt den Fürsten hin, eh' eh' des Brudern Geist Durch so viel Stich erschöpft'.

Die 'Jungfern und Kammerdiener' treten auf als 'Reyen' und (die letzteren) fallen dem Bassian in die Arme. Mit dem

Rufe 'Mord! Mord!' sucht er sich ihnen zu entringen und geht mit ihnen ab.

Julia mit dem 'Reyen des Frauenzimmers' bleiben bei der Leiche zurück; erst der Reyen unter sich in abgebrochenen Sätzen, dann Julia miteingreifend, stimmen sie in regellos wechselnden Rhythmen und Versmaßen eine Leichenklage um Geta an. Von den Klagen geht Julia bald zu Verwünschungen und Schmähungen des Mörders über, wobei sie sich in Kraftwörtern, die sie nicht stark genug zusammenfinden kann, geradezu überstürzt; 'Brudermörder! Vaterfeind! Mutterhenker! Rechts-Verderb! Menschenpest! Gesetz-Verlacher! Lasterfürst! Cocythus-Erb! Sohn der schwarzen Rasereyen! Alecto hat dir ihren Schoß, Tisiphone die Brust gewähret; Drachenblut hat dich getränkt, Basiliskenfleisch gespeist!' Sie ruft die 'heilige Themis' um Rache: 'Blitze! verheere! zerstöre! verbrenne! Wüte! verderbe! verwüste! zertrenne!' Dann wieder beklagt sie ihren Geta; 'O Blume deiner Zeit . . . .', und fragt verzweifelnd, was sie nun anfangen solle. Dazwischen läßt der Reyen immer wieder seine Klagerufe hören. Zum Schluß ruft Julia die 'schwarzen Rasereyen'[1]): 'Kommt, steckt um diese Bahr Die Jammerfackeln an! Steckt an mit Grimm und Wüten Der Mutter feige Seel, des Mörders Geist mit Zagen, Den Hof mit Durst nach Blut! . . . . Führt heut ein Traurspiel aus . . . ., Ob dem versteinten Völkern auch die nassen Haar zu Berge stehn!'

Diesen Klagen macht ihr Sternseher Thrasullus ein Ende. Julia will von seinem Zuspruch wenig wissen. Aber Thrasullus heißt die Jungfrauen mit der Leiche abgehen, um sie zu balsamieren und zu schmücken, und bittet die Kaiserin 'auf ein paar Wort' allein. Dann mahnt er sie, jetzt für 'Heil und Haupt zu wachen'. Für sie hat nichts mehr Wert und Reiz auf dieser Welt nach diesem Verlust, selbst Reich und Krone nicht. Erst als er ihr eine Möglichkeit der Rache in Aussicht stellt, hat er sie sofort für seinen Rat gewonnen, der darin besteht, nun keinen Schmerz zu zeigen, um den Bassian zu gewinnen.

Und als der Kämmerer des Kaisers kommt und die Leiche herausfordert, belehrt ein Wink des Thrasullus sie, daß sie dieselbe sofort freigibt und selbst zusagt, alsbald zu folgen 'erbötigst ihn zu hören'; indem sie (für sich) hinzufügt: 'Dir, Rach! du einig ich dies, was ich tu, zu Ehren'.

In demselben 'Kaiserlichen Saal', wo der ganze Akt gespielt hat, tritt auch der Reyen auf.

---

1) So verdeutscht Gr. Furien.

Unter dem Klang der Trompeten steigt 'Themis' aus den Wolken hernieder. Sie beginnt: 'Der Greuel ist vollbracht'; nun soll die Rache folgen! Mehr als von dem Brudermord wird die Welt von seiner Strafe sprechen. Ich will 'ein Trauerspiel stiften', daß die Zeit erschrecken soll. Der Mörder soll in immer tiefere Sünden sinken, doch zuvor soll heftige Reue sein Herz zermartern. — Du Papinian, scheue nicht den Tod! Der Kaiser schadet nicht dir, sondern sich, indem er sich seiner treuesten Stütze beraubt.

Tu dich auf, Ditis Kluft, und kommt hervor, ihr Schwestern aus der Hölle!

Aus der Erde kommen die drei 'Rasereyen', Alecto, Tisiphone, Megära, hervor, und fragen, erst zusammen, dann jede einzeln, welchen Dienst sie ihr tun sollen, wobei sie auf ihre Attribute, Fackel, Pfeil und Schlangenhaar, hinweisen; sie vereinen sich dann wieder zu dem Vers: 'Dir, Heiligste zu dienen Sind wir bereit erschienen'.

Die 'Gerechtigkeit' fordert sie auf, den Brudermörder Bassian anzufallen. Er soll nicht nur den, der ihn zu diesem Schandstück verhetzt hat, töten, sondern auch seinen treuesten Berater und Helfer. Dann soll 'höllenheiße Brunst' seinen tollen Geist verzehren, und an seinen eigenen Taten verzweifelnd soll er schließlich durch Verrat fallen.

Die 'Rasereyen' gehen ab, 'beherzt, dein Wollen zu vollbringen'; und jeden soll die Strafe treffen, versprechen sie, der 'dir, Heilige, mag widerspenstig sein!'

Unter Trompetenschall erhebt sich Themis wieder in die Wolken.

§ 29. Noch enger als das erste schließt sich dies zweite Chorlied seinem Akte an. Dort war es ein von Papinian geäußerter Gedanke, den seine Höflinge aufgriffen, nach ihrem Sinne wendeten und weiter ausführten; oder (wenn man diesen ursächlichen Zusammenhang nicht zugeben will) angesichts der Sachlage kommen Papinian wie auch seine Höflinge, jeder nach seiner Weise, zu einer sich inhaltlich berührenden Betrachtung. Hier treten die von der Kaiserin Julia an der Leiche ihres Sohnes mehrfach gerufenen 'Heilige Themis' und 'schwarzen Rasereyen' als Allegorien wirklich auf, und zwar nicht nur um allgemein die Rache darzustellen, sondern ausdrücklich den vorliegenden Brudermord zu rächen; und wiederum, welcher Art diese Rache sein soll, führen

sie ganz bestimmt aus. Dieses Rachewerk aber, das die Themis den Furien aufträgt, kommt ganz gleich den Ereignissen, die im weitern Verlaufe der Handlung geschehen, sodaß also diese ganze weitere Handlung sich als das Werk der Furien darstellt, ohne daß diese freilich sichtbarlich in die Handlung eingreifen.

Und weil die Furien nicht sichtbar in die Handlung eingreifen, bildet dies Chorlied, wiewohl innig mit der Handlung verflochten, noch keinen wesentlichen Bestandteil derselben. Es stellt nur die hinter den Dingen liegenden, unsichtbar wirkenden Kräfte dar; sein Fehlen würde in dem sichtbaren Gang der Dinge keinerlei Lücke aufweisen.

Aber gerade dies Hervorheben der unsichtbar wirkenden Kräfte, die sich als das Werk der Themis darstellen, gibt diesem Chorliede wieder einen inneren Bezug zur Idee des ganzen, zum Thema des Dichters. Der Tod Papinians, der uns hier zum erstenmale verkündet wird, erscheint sofort als im Interesse der Themis, deren Diener Papinian ist.

III. Akt.

Bassian überdenkt seine Tat und sieht ein, wohin es mit ihm gekommen ist. Aber er redet sich vor, daß es eigentlich nicht seine Schuld sei; und um dies vor aller Welt klar zu legen, beschließt er, den Urheber zu strafen. Er ruft den vor der Tür wartenden Hauptmann herein und gibt ihm den Auftrag, einen (schriftlichen) Befehl an Laetus zu überbringen, den dieser sofort zu vollziehen habe.

Der Hauptmann meldet gleichzeitig den Cleander, der dann hereintritt und über die Abholung der Leiche Getas berichtet. Wir sehen schon die Wirkung, die das Verhalten der Julia, wie es Thrasullus ihr geraten hatte, auf Bassian ausübt: denn dieser wird mehr und mehr für sie eingenommen. Vor allem berührt ihn, daß sie ihm nicht feind ist und die Tat dem Verhängnis zuschreibt und bösen Verführern. Ihrer Bitte, die Cleander vorbringt, ihr die Leiche des 'Erzverräters' auszuliefern, gibt er sofort nach. Falls Laetus noch lebe, solle er ihr ausgeliefert — sonst aber wenigstens sein Haupt ihr zu Füßen gelegt werden. Weiter läßt er die Einäscherung der Leiche seines Bruders aufs stattlichste zurüsten und die ganze Stadt Trauerschmuck anlegen. Geta soll

unter die Götter erhoben und ihm sollen Altar und Priester bestellt werden. Vor allem aber, um seine Tat vor dem Volke zu rechtfertigen, soll Papinian ihm eine Rede 'an Rat und Läger' abfassen.

In seinem Zimmer hat Laetus eine Unterredung mit seinem Freunde Sabinus, welcher ihm rät, sich jetzt unter dem Vorwande, Getas Tod zu rächen, selbst auf den Thron zu schwingen. Wir erfahren hier ausdrücklich, daß Laetus dieses Ziel bei seiner ganzen Handlungsweise im Auge gehabt hat. Aber immer noch stand ihm einer im Wege, 'der zu treu'; das ist Papinian. Ihm allein verdanke das Haus der Antoninen seine Macht und seinen Bestand. Aber Laetus hofft, daß er sich in dieser Lage nicht wird halten können. Sabinus soll hingehen und 'höchstklagend' sein 'Gemüt ergründen', damit sie wissen, wie sie, 'sich zu Nutz', 'inkünftig mit ihm umzugehen' haben.

Nachdem Sabinus fort ist, kommt der Hauptmann mit dem Befehl des Kaisers: sich selbst zu töten mit gleichzeitig übersandtem Dolch, Strang oder Gift. Laetus gerät außer sich und bedauert, selbst seine Zeit verscherzt zu haben. Er überlegt, ob er unter irgend einem Vorwande vor den Kaiser treten und ihn mit diesem Gift oder Dolch umbringen — oder ob er einen Aufruhr in der Stadt erregen soll. Doch als er nach Diener und Verwandten ruft, bedeutet der Hauptmann ihn, daß das Haus besetzt sei und daß es für ihn keinen Ausweg mehr gebe, als den Befehl des Kaisers zu vollziehen. Während Laetus den Hauptmann noch vergeblich zu überreden sucht, ihn noch einmal vor den Kaiser zu lassen, kommt ein zweiter Hauptmann mit dem umgeänderten Befehl. Nun begehrt Laetus lieber auf der Stelle zu sterben, als der Rache der Kaiserin ausgeliefert zu werden; aber 'Gift, Dolch und Strang' werden ihm genommen, und so muß er folgen.

In der folgenden Szene, die in 'Papiniani Lustgarten' stattfindet, sucht Cleander den Papinian zu gewinnen, dem Kaiser eine Rechtfertigungsrede für seine Tat zu verfassen. Die ganze Unterredung ist stichomythisch. Cleander weist zunächst auf ähnliche Fälle in der Geschichte hin und stellt ihm schließlich die Folgen seiner Weigerung vor: es gelte, das Reich vor einem Aufruhr zu bewahren; und der Kaiser werde ihm seine Weigerung schwer anrechnen, ja mit dem Leben werde er sie bezahlen. Papinian erklärt: Wahrheit und Recht gingen ihm über das Vaterland wie über sein Leben.

Der Julia, die mit ihren Dienern in ihrem Gemache ist, wird Laetus zugeführt. Sie schleudert ihm Schmähungen entgegen, und seine Kaltblütigkeit reizt sie immer ärger, bis sie ihm

lebendig das Herz, 'den Sitz der ärgsten Bosheit', aus dem 'zerschlitzten Leibe' reißen läßt.

Den Reyen singen die 'Hofe-Leute', in dem selben Gemache der Julia.

Das Chorlied teilt sich in 'Satz', 'Gegensatz' und 'Abgesang', welche Form sich dann wiederholt.

I. Wenn Themis auch nicht 'stracks' freche Sünden straft, die Rache trifft doch jedes frevelvolle Haupt.

Wahr ists, es trifft nicht 'stracks' ein Blitz jeden, der mit Mord und Gift nach dem Throne ringt, der mit falschem Rat eine himmelschreiende Tat befördert — aber dennoch kennt Astrea (= Rachegöttin Dike) das Ziel der Rache.

Aber bis diese Rache kommt, foltert den Schuldigen sein Gewissen, das ihm fortwährend Schreckniße vor die Seele hält.

II. Doch das sind Träume; es kommt auch der Tag, wo diese Rache eintrifft mit 'glühendem Eisen, Pech und Blei'. Je höher der Lasterhafte stand, umso tiefer ist dann sein Fall.

Doch mitunter schlägt das Wetter auch in die frische Tat. 'Wer mit dem Laetus läuft', der nehme sich heute ein warnendes Beispiel!

Und wenn wirklich hier die Rache nicht käme, so würde es dem Schuldigen um so schlimmer gehen dort, 'Wo Minos Urteil spricht'. Denn hier währt die Strafe nur kurze Zeit, 'Dort quält die ewig' Ewigkeit'.

§ 30. Der Reyen schließt sich wieder aufs engste an die Situation an, indem er den Vorgang zu Schluß des Aktes zum Gegenstand seiner Betrachtung macht. Ja es scheint, daß der ganze Vorgang mit Laetus, der doch eine Abschweifung vom Thema ist, nur um des Lehrhaften willen, das er enthält, ausgeführt ist. Den Bassian ereilt im Stücke die Rache überhaupt nicht; demgegenüber scheint dieser Akt mit seinem Reyen das Gleichgewicht herstellen zu sollen. Der Tod des Laetus dient als Beispiel, daß die Rache auch einmal schnell kommt, wie der Reyen es ausdrücklich betont. Und wenn der Reyen von Gewissensbissen spricht, die den Übeltäter peinigen, auch bevor die eigentliche Rache ihn trifft, so sehen wir nachher den Bassian in solche Gewissensängste und Selbstvorwürfe verfallen: die Beziehung dieses Liedes zu jenem Akt ist unverkennbar. Die ganze Art und Weise aber,

wie das Lehrhafte herausgehoben und behandelt ist, macht deutlich den Eindruck, als sei dies wieder mit jener Beziehung auf die Aufführung im Gymnasium geschehen.

Auch mit dem vorigen Reyen, der ja, wie wir sahen, eine innere Beziehung zu dem Thema des Dichters hatte, hat dieser Reyen einen Zusammenhang, jedoch nicht so, daß darin eine Fortführung und Steigerung jenes Gedankens zu erblicken wäre. Zwar die ganze Szene mit Laetus enthält wohl eine Fortführung, wenn man es so nehmen will, der im vorigen Reyen angebahnten Gedanken- und Vorstellungsreihe. Die Rache, die die Racheschwestern dort übernahmen, sahen wir an Laetus zur Tat werden. Und dadurch, daß das Chorlied dieses spezielle Moment der Rache aus der Szene mit Laetus hervorhebt, schließt es sich ja auch an den Gedankengang jenes Reyens an. Aber gegenüber dem Auftreten der Racheschwestern selbst im vorigen Reyen, wo sie sich förmlich zur Rache anschickten, bedeutet diese Betrachtung von Außenstehenden über die Möglichkeiten der Rache eher ein Abfallen als ein Fortführen und Steigern des dort Ausgedrückten. Wir würden, wenn wir eine Steigerung anerkennen sollten, eine ähnliche Betrachtung lieber vor dem Auftreten der Furien selbst gelten lassen. Von den zwei Momenten, dem Anschluß an die Handlung, und dem Hineinstellen in eine durch die Reyen fortschreitende Gedanken-Entwickelung hat offenbar das erstere das letztere ganz zurückgedrängt; nur so viel, als dieser Anschluß an die Handlung von sich aus mitbrachte, konnten wir von dem Zusammenhang mit den andern Reyen in diesem Reyen konstatieren.

IV. Akt.

Im Kaiserlichen ‘geheimen Zimmer’ hat Cleander soeben die Weigerung des Papinian an Bassian gemeldet. Dieser sieht sich verlassen von dem, dem ‘sein Haupt vertraut’, der ihm ‘mit Verwandtschaft und Eid verpflicht’. Er glaubt nicht, daß Papinian rein aus rechtlicher Gesinnung so handle, sondern mehr, um dem Pöbel zu gefallen, was jedoch Cleander zu widerlegen sucht. Oder auch er glaubt, daß er Geta mehr liebe als ihn, oder daß seine

Gattin Plautia, die Rache sinne für ihre verstoßene Schwester Plautilla, dahinter stecke. Cleander sucht' auch dem zu widersprechen. Bassian will aber die Sache ergründen: Cleander soll Plautia ausforschen, während er selbst persönlich den Papinian angehen will.

Vor Bassian erscheint Papinian. Aber was der Kaiser ihm auch vorstellt, er bleibt unentwegt bei seiner Weigerung, indem er alle falschen Verdächtigungen zurückweist: Antonin und Geta gelten ihm beide gleich viel, doch mehr als beide 'der Themis Bild'; Plautia und Plautilla 'dienen nicht hierher'; er beruft sich nur auf sein 'Gewissen'. Als Bassian nichts ausrichten kann, entläßt er ihn und beschließt nun, mit Härte und Gewalt seinen Sinn zu zwingen. Am besten glaubt er ihn zu treffen, wenn er ihn als 'Erzverräter' beschuldigt.

Die folgende Szene zeigt uns Papinian im Kreise seiner Familie. Sein Gattin jammert und klagt ob des Unheils, das sie hereinbrechen sieht. Aber Papinian spricht ihr Mut zu: der Tod kann ihm nichts anhaben; wer würde 'den starken Geist' erkennen, wenn keine Prüfung ihn bewährte? Die Themis, die ihn 'geehrt und hochgebracht', die schätzt er höher als 'des Kaisers Hold'. Und seine Gattin solle denken, 'daß durch ein scharf Betrüben' die Götter ihre 'Treue und hohe Tugend' prüfen wollen. Papinians Sohn stimmt seinem Vater bei: besser 'in höchster Ehr' sterben, als 'schändlich und befleckt' viele Jahre erreichen.

Dann kommt Macrinus vom Kaiser, 'ein Bote rauher Post', wie er sich selbst nennt. Noch einmal wird Papinian Gelegenheit gegeben, dem Kaiser zu willfahren. Aber als er sich weiter weigert, wird er seines Amtes entsetzt und der Zeichen seiner Stelle und Würde entkleidet. Papinian gibt alles willig hin, denn 'Stand und Amt und Gold ist flüchtig Gut; Was niemand raubt, das ist's: ein unbewegter Mut!' Weiter fordert Macrinus den Sohn, mit dem der Kaiser sich besprechen wolle. Die Mutter fürchtet ihn zu verlieren; aber der Sohn will gern sein Leben lassen für die Treue seines Vaters. Beim Abschied fällt die Mutter in Ohnmacht.

Nun kommen zu Papinian zwei Hauptleute 'aus dem Läger' und tragen ihm die Dienste des Heeres an, das ihn an der Spitze des Reiches sehen will. Seines Treueides hält das Heer sich entbunden, da es Antonin und Geta zugleich geschworen habe. Papinian weist den Antrag zurück: über den Fürsten habe kein Untertan zu erkennen, das stehe allein den Göttern zu.

Der Reyen führt uns wieder in das 'kaiserliche geheime

Zimmer', wo Bassian schlafend auf einem Stuhle sitzt. Geflügelte Geister tragen einen Amboß mit Hämmern auf den Schauplatz. Die drei 'Rasereyen' treten auf und schmieden einen Dolch.

In Daktylen, durch deren Rhythmus man die Amboßschläge gleichsam hindurchhört, beginnt Alecto; sie fordert die Schwestern auf, rüstig zu sein, die Fackeln beiseite zu legen, um erst das Werkzeug der Strafe zu bereiten. Sie wendet sich an die 'schreckliche Themis', von der sie Gelingen ihres Werkes erhofft, und warnt die Sterblichen, die in ihrer Torheit glauben, die Rechte der Götter ungestraft 'anspeien' zu können.

Im selben Versmaß fahren alle drei fort: Schläge wie diese sollen den Schuldigen treffen; so wie die Funken sprühen, sollen Blitze sein Herz durchdringen und so wie das Feuer den Stahl erfaßt, soll ihn der Fluch brennen.

Diese Fluchwünsche wiederholen oder erweitern noch einzeln Megära und Tisiphone, nun in jambischem Versmaß; wonach jedesmal alle drei ihren obigen Refrain in Daktylen wiederholen. Megära wünscht: er und sein Geschlecht soll fallen als Beispiel dafür, wie 'das Recht Verkehr' in nichts den ungerechten Thron'. Und Tisiphone: er soll sinnlos rasen, in Laster einsinken und 'aus Laster in mehr Not'.

Nach dem dritten Refrain der drei Schwestern tritt der 'Geist des Severus' auf, aus der Erde, die sich auftut, emporsteigend. Er spricht drei sechszeilige Strophen in jambischem Rhythmus: Der Himmel habe es ihm gestattet, den 'Brudermord mit neuem Morde abzufegen', beginnt er. Dann wendet er sich an den schlafenden Bassian: 'Du, nun nicht mehr mein Sohn!' 'Pfui', ruft er über ihn aus, daß er ihn noch mit seinen Augen anschaut, den 'Hohn seines Stammes!' Dann heischt er von den Schwestern den Dolch, um selbst des Rachamtes zu walten.

Die 'Rasereyen' reichen ihm den Dolch, der 'auf des Himmels Schluß Zu ernster Strafe dienen muß'. Severus zückt ihn, um, wie er sagt, 'Rach und Ruh zu erlangen' auf Bassian, 'den Erzmörder'.

Die Geister verschwinden, indem Bassian erwacht; traurig geht er ab.

§ 31. Dieser Reyen zeigt uns deutlich, wie man es besser an keinem Gleichnis könnte, das Verhältnis der Reyen zur Handlung. Neben dem engsten Anschluß an die Handlung doch völlige Trennung von ihr: eine Person der Handlung nimmt an dem Reyen teil, aber nicht tätig, sondern passiv und unbewußt. Hand-

lung und Reyen sind zwei getrennte Welten, sie unterscheiden sich wie Traum und Wirklichkeit. Wie sie sich in der Darstellung gegenseitig ausschließen, so sind es auch zwei getrennte Gebiete, die sie umfassen. Hier die reale Welt der Dinge und Geschehnisse, dort die ideale Welt der gleichsam in oder hinter den Dingen liegenden Ursachen und Gedanken. Diese Welten greifen nicht in einander, wenn sie sich auch am selben Gegenstande betätigen; sobald die eine in Funktion tritt, weicht die andere zurück. Es ist dieselbe Person, um die sich Handlung und Reyen drehen; aber hier, wo der Reyen uns die Welt der hinter den Dingen liegenden Ursachen und Gedanken aufdeckt, ist diese sonst in der Handlung tätige Person schlafend und passiv. Aber ohne Wirkung bleiben die Welten nicht aufeinander. Wie der Reyen seinen Inhalt aus der Handlung zieht, so zieht die Handlung ihre tiefere Ursache und ihre Stimmung aus dem Reyen. Bassian erwacht und geht traurig ab!

Das Motiv zu diesem Reyen ist nicht eine Erfindung des Dichters. Wir lesen in seinen Anmerkungen, daß er seiner Quelle die Anregung verdankt, die von beängstigenden Traumerscheinungen des Bassian spricht. Wie sich übrigens der Dichter, dem Gespenster Realitäten waren, die Verbindung dieser mit Allegorien vorgestellt hat, bleibt eine müßige Frage. Vielleicht würde uns auch darüber seine verlorengegangene Abhandlung 'de spectris' Aufschluß gegeben haben. Jedenfalls verwendet er hier beide als jener anderen idealen Welt angehörig, die auch im Traume zur Erscheinung kommt.

Für unsere Frage nach der Bedeutung des Reyens kommen diese Momente nur insoweit in Betracht, als wir darin des Dichters geschickte Verwertung von Gegebenem für seine künstlerische Intention bewundern, wie ja auch bühnentechnisch Traumszenen, Zwischenspiel und Chor in diesem Reyen des Gryphius zusammengeflossen sind[1]).

1) Vgl Kaulfuß-Diesch, Gött. gel. Anz. 1910, Seite 386.

Der Reyen zeigt dieselben Allegorien wie der nach dem zweiten Akt, dessen direkte Fortführung er ist. Die ihnen dort aufgetragene Rache schicken die Furien sich jetzt an auszuführen, was die Anfertigung des Dolches symbolisch veranschaulicht. Und Severus selbst, der verstorbene Vater Bassians, verstößt seinen Sohn und übernimmt die Vollstreckung der Rache. Bedeutungsvoll sehen wir alle diese geheimen Mächte gerade hier am Werke, wo über Papinian der Tod verhängt werden soll, eine Tat, womit Bassian nicht nur das Maß seiner Greuel an der heiligen Themis überfüllt, sondern sich auch selbst der einzigen Stütze für seinen Thron beraubt. Nachdem wir so gewiß sind, daß Bassian seiner Rache nicht entgehen wird, können wir in der nun folgenden Katastrophe neben dem Schrecklichen zugleich auch das Erhebende empfinden, das in dem inneren Triumphe dieses Märtyrertodes für das Recht liegt, um so mehr als wir Bassian sofort nach geschehener Hinrichtung in Gewissensbisse verfallen und dadurch diesen Triumph mit anerkennen sehen. Auf diese einheitliche Wirkung arbeiten Handlung und Reyen, jedes von seiner Seite, gemeinsam hin; und der Punkt, an dem die Wirkungen ineinanderlaufen, liegt eben dort, wo Bassians Gewissensbisse beginnen; und daraufhin deutet dieses Chorlied.

V. Akt.

Die Kaiserin Julia läßt dem Papinian durch ihren Kämmerer ihre Hand antragen, zugleich mit der Krone und dem Reich. Doch Papinian will lieber ‚treue sterben'.

Dann kommen seine Eltern. Während seine Mutter nur jammert, daß sie ihn verlieren soll, sucht sein Vater ihn mit Vernunft zu bereden. Es sei zwar schön, sein Leben fürs Recht hinzugeben, doch schöner, lebend Reich und Recht zu erretten. Papinian soll ‚um etwas nachgeben', um später, wenn der Zorn sich gelegt hat, Redlichkeit zu säen. Doch Papinian bekennt, daß sein Gewissen es nicht leidet, zu tun, was der Kaiser verlangt. Während Vater und Mutter noch klagen, kommt ein Hauptmann, um ihn zum Kaiser zu bescheiden.

Der Kaiser wirft dem Papinian vor, an der Spitze einer Verschwörung zu stehen, die ihn töten und den Geta auf den

Thron hätte erheben wollen. Papinian ist entsetzt über diesen Vorwurf, dessen List er durchschaut; aber Bassian verlangt als Beweis seiner Treue die Erfüllung seines Willens, und als Papinian bei seiner Weigerung bleibt, läßt er dessen Sohn hinrichten, der als echter Sohn seines Vaters den Tod fürs Recht nicht scheut. Auch vor dem 'abgeschmissenen Haupt' seines Sohnes bleibt Papinian standhaft. Bassian zögert noch, indem er des teuren Mannes standhafte Tapferkeit bedenkt; dennoch kommt er zu dem Schluß: 'Papinian soll sterben'. 'Gar willig', entgegnet dieser, sagt der Stadt und dem Fürsten Ade, läßt seiner Gattin die letzten Grüße melden: 'Sie ehre meinen Tod und folge meinem Leben!' Dann verfügt er, keine Leichenklage um ihn zu halten und den Leibeigenen die Freiheit zu geben. Ein letztes Gebet in trochäischem Versmaß richtet er an die 'heilige Themis': dies Reich 'heilwertig' anzuschauen.

Kaum ist die Hinrichtung geschehen, als den Bassian sein Gewissen packt. Es ist ihm, als ob man mit Fackeln um ihn herumsprünge . . . . doch er deutet es selbst: 'Wie wir durch Beil und Stahl zu wüten sind gefliſſen, So wütet in uns selbst ein rasend toll Gewissen'.

Papinians Eltern und Gattin wollen mit vornehmen Frauen Roms, die als 'Reyen' sie begleiten, einen Bittgang zum Kaiser tun; auch die Kaiserin wollen sie bitten, sich ihnen anzuschließen. Aber ehe sie aufbrechen, kommt ein Diener des Papinian jammernd herein und meldet auf Fragen der Plautia nach Gatte und Sohn, sie seien auf dem Wege nach hier. Der 'Reyen der Diener' bringt in demselben Augenblick die beiden Leichen und bricht sofort nach Eintritt in Papinians 'Burg' in Klagen und Tränen aus, die er lange gehemmt hat. Der 'Reyen der römischen Frauen' stimmt in diese Klagen ein, die nun beide Reyen abwechselnd, und oft unterbrochen von dem Vater und der Mutter Papinians, fortsetzen, während Plautia schweigend von Leiche zu Leiche geht und schließlich ohnmächtig an der Bahre ihres Gatten niederbricht und, wie die Leichen von den Dienern, von ihren Staatsjungfern zum Schluß hinausgetragen wird.

§ 32. Was den »Papinianus« von den anderen Stücken unterscheidet, ist ein bedeutendes Mehr an Handlung. Es macht den Eindruck, als käme es dem Dichter jetzt vor allem darauf an, daß in den Akten auch etwas geschieht.

Gervinus[1]) hat es ausgesprochen, daß Gryphius seit 1646

1) Band III, S. 420.

bezüglich seiner Weiterbildung als Dramatiker „fast ganz auf das Buch verwiesen war und die gelehrte Nachahmung". Das war vor dem »Papinianus« anders geworden (vgl. die Einleitung von Palm[1]) und das lat. Vorwort d. Dichters). Denn angeregt von und im Gegensatze zu den lateinischen Theateraufführungen der Jesuiten auf der kaiserlichen Burg (seit 1639), hatten die beiden protestantischen Gymnasien in Breslau begonnen, ihrerseits deutsche Stücke aufzuführen, u. a. 1648 »Irenaromachia« (z. T. von Rist), 1651 »Judith« von Opitz, 1652 »Rache Gabaon« (»Gibeoniter«) von Gryphius(?). Die Stücke wurden mit großem Beifall aufgenommen und fanden darum mehrfache Wiederholungen. Im Jahre vor der Drucklegung des »Papinianus« 1658, wurde die Übersetzung der »Felicitas« von Gryphius aufgeführt, — der »Papinianus« selbst bereits 1660, 1661 »Cardenio und Celinde« —. (Vgl. Hippe: Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes im 17. Jahrhundert[2]) und Joh. Caspar Arletius: Historischer Entwurf von den Verdiensten der Evang. Gymn. in Breslau um die deutsche Schaubühne, 1762). Daß außer den oben erwähnten noch andere Stücke unseres Dichters in Breslau aufgeführt sind, bezeugt uns Gryphius selbst, in der lat. Widmung an den Breslauer Rat ('praesidi ac senatoribus') die er seinem »Papinianus« vorangestellt hat. Dort sagt er: 'Circumdedistis (tragoediis meis) et famam, dum permisso publice arbitrio theatrum illae apud vos conscenderent, ac misti civibus exteri adgemerent Leoni, illacrimarentur Catharinae, suspicerent Felicitatem'. Eine Beziehung unseres Dichters aber zu diesen Breslauer Aufführungen war gegeben durch seine Freundschaft mit angesehenen Männern des Rates, z. B. dem Dichter Christian Hof-

1) A. Gr. Trauersp. S. 497; vgl. z. Schultheater in Breslau ferner: Horst Steger: Hallmann, Leipzig, Diss. 1909 (S. 57 ff.) und Kurt Kolitz: Johann Christian Hallmanns Dramen, Berlin 1911 (S. 6, S. 18 f.).

2) Zeitschr. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens, 36 (1902) S. 159 ff.

mann von Hofmannswaldau, den er in derselben Widmung ‘vetus amicus’ nennt und von dem er ein lat. Widmungsgedicht seinem »Carolus Stuardus« beigegeben hat. Daß mit dieser Freundschaft auch ein ästhetischer Einfluß auf jene Aufführungen gegeben war (also sicher doch auch ästhetische Einwirkungen von dorther empfangen werden konnten!), bezeugt eine Tagebuchnotiz des Rektors Elias Major[1]), der sich am 26. Januar 1660 zu Chr. Hofmann begab, um sich mit ihm über die Besetzung der Rolle des Bassian im »Papinianus« zu beraten.

Auf das Konto dieser Schulaufführungen seiner Stücke wird man es zu setzen haben, wenn der Dichter jetzt mehr Gewicht auf die Handlung legt, wie das ja auch in der zweiten Bearbeitung des »Carolus Stuardus« zum Ausdruck kommt. Aber in dieser zweiten Bearbeitung sowohl wie hier im »Papinianus« ist dieses Mehr an Handlung auf Kosten der Einheitlichkeit und Geschlossenheit zustande gekommen. Wir sehen hier gerade das Umgekehrte wie in den drei vorhergehenden Stücken: dort wurden ganz wesentliche Teile der Handlung in die Vorgeschichte verwiesen, die im Drama nur erzählt wurde; hier dagegen erlangen dem eigentlichen Thema ferner liegende Teile, wie der Bruderzwist der beiden Kaiser und die Ermordung Getas, die doch nur auf den eigentlichen Konflikt des Stückes hinleiten sollen, und gar die Rache an Laetus, der diesen Brudermord durch seine Aufhetzung betrieben hat, eine ganze Akte füllende Ausdehnung. Entsprechend dieser „wunderlich zerstreuten“[2]) Handlung haben auch die Reyen ihre alte Geschlossenheit nicht gewahrt.

Es kommt dem Dichter nicht nur darauf an, in den Akten wirklich etwas geschehen zu lassen; er sucht auch das ethische Moment, das er sonst in den Reyen traktierte, mit in die Handlung zu ziehen. Der Triumph der Rechtlichkeit des sterbenden Papinian liegt dem Dichter nicht nur darin, daß Papinian eben lieber stirbt

1) Vgl. Hippe a. a. O. S. 183.

2) Gervinus III, S. 425.

als Unrecht tut, sondern er sucht ihn auch äußerlich darzutun: dadurch, daß er durch diese Tat den Bassian sich selbst bestrafen läßt, indem er sich dadurch seiner einzigen Stütze beraubt. Um aber diesen Triumph, dessen sichtbare Folgen nicht im Rahmen des Stückes liegen, zum Ausdruck zu bringen, dienen zunächst die Reyen, wo die Themis selbst den Furien die Rache aufträgt. Aber in dieser selben Richtung liegt auch der ganze Akt mit Laetus, der ja nur ein Beispiel dafür ist, wie die Rache den Übeltäter trifft.

(Im »Papinianus« kommen zweimal Reyen innerhalb der Akte vor: im zweiten nach der Ermordung Getas und im fünften nach der Hinrichtung Papinians. Es sind Wechselklagen zwischen den Angehörigen und den sie begleitenden, welche letztere als 'Reyen' gruppiert sind. Mit den Zwischenaktsreyen stehen sie in keinem Zusammenhange.)

B. Zusammenfassung.

§ 33. Die Betrachtung der Reyen ergibt für die Trauerspiele unseres Dichters drei Perioden der Entwickelung.

Die erste Stufe bezeichnet der »Leo Armenius«. Die Reyen sind lediglich eine künstlerische Ausfüllung der Aktpausen; als solche sind sie der jeweiligen Situation angepaßt: sie knüpfen an ein wichtiges Moment des vorhergehenden Aktes an und leiten als stimmunggebendes Element zum nachfolgenden Akte hinüber. Wie trefflich der Dichter diese Pausen ausfüllende und von Akt zu Akt hinüberleitende Aufgabe seiner Reyen erfaßt hat, zeigt am besten der vierte Reyen, der uns die im vorhergehenden Akte genau bestimmte Situation, wo die Katastrophe einsetzen soll, vorführt und dadurch dem letzten Akte, der die Katastrophe außerhalb der Szene geschehen läßt, zur veranschaulichenden Ergänzung dient, ohne

dabei jedoch irgend ein Moment der Handlung selbst zu enthalten. Nicht anders ist es mit den andern Reyen, die irgend einen Gedanken aus der Entwickelung der Handlung herausheben und gewissermaßen zu einer möglichst breiten Reflexion auseinandertreten, damit aber zugleich für einen folgenden Umschwung des Glückes, für die Erfüllung eines Traumgesichts u. dgl. eine vorfühlende Stimmung schaffen. Inhaltlich aber haben diese Reyen, abgesehen davon, daß sie der Situation entsprechen, nichts mit der Handlung und dem Aufbau der Handlung gemein; ihre Reflexionen verlieren sich ganz ins Allgemeine. Noch viel weniger streben sie unter sich einen einheitlichen Aufbau einer Gedankenreihe an; isoliert und aus dem Stücke losgelöst betrachtet, lassen sie keinen Zusammenhang und keine Zusammengehörigkeit untereinander erkennen: es ist nur der Rahmen des Stückes, der sie vereinigt, und jede Einheit, die in dem Stücke ist, geht von der Handlung aus, nicht von den Reyen.

Die zweite Gruppe bilden »Catharina von Georgien«, »Carolus Stuardus« (erste Fassung) und »Cardenio und Celinde«. Die beiden ersten enthalten die Form dieser Gruppe am ausgeprägtesten: sie setzen mit einer Art Vorspiel ein, das die abstrakte Idee darlegt, welche dem ganzen Stücke die Richtung gibt; diese Idee wird durch die vier Reyen hin Stufe für Stufe weitergeführt bis zu ihrer völligen Anerkennung und Verherrlichung, die uns das Nachspiel zeigt. In »Catharina von Georgien« ist es die Beständigkeit der Königin, die allen Fährnissen standhält. Das Vorspiel weist auf diese Tugend hin, die Reyen rühmen sie im Gegensatz zur Ruchlosigkeit des Gegenspiels und das Nachspiel zeigt uns ihren Triumph in der Zerknirschtheit des Gegenspiels. In »Carolus Stuardus« ist es das über alles Maß Frevelhafte und die furchtbarste Rache Erheischende, was in dem Mord des Königs liegt. Der Schritt, den der Dichter von der ersten zur zweiten Stufe getan hat, wird uns am deutlichsten klar, wenn wir »Leo Armenius« mit »Carolus Stuardus« vergleichen. Beide

Stücke stellen den Mord eines Fürsten dar, was bei beiden der Untertitel hervorhebt. Aber dieser Untertitel gibt im »Leo Armenius« den Reyen nicht das Thema. Dagegen im »Carolus Stuardus« setzt gleich das Vorspiel, als welches sich die erste Szene des ersten Aktes deutlich gibt, mit Wehrufen ein über das Land, das seinen König morden will. Und Weh- und Racherufe erfüllen die vier Reyen, bis nach geschehener Tat im Nachspiel diese Rache erscheint und dem Lande Unheil über Unheil verkündet. Das dritte Stück, »Cardenio und Celinde«, zeigt im äußeren Aufbau nicht diese barocke Entfaltung der Form; Vor- und Nachspiel fehlen, und die Reyen selbst halten sich in der einfachen Liedform, bis auf einen, der ein allegorisches Spiel in sich aufnimmt; aber der Inhalt dieser Lieder verfolgt ganz in gleicher Weise eine einheitliche Entwickelung der abstrakten Idee, die dem Stücke zugrunde liegt. Da dem Dichter nach seinem eigenen Bekenntnis der ‚für ein Trauerspiel fast zu niedrige' Stoff diese Beschränkung in der äußeren Entfaltung der Form auferlegte, muß die innere Gestaltung um so mehr ins Gewicht fallen. Diese aber erweist sich deutlich als ein und dieselbe in allen drei Stücken. Die Reyen dieser zweiten Gruppe bilden nicht mehr lediglich die Brücken zwischen den einzelnen Akten; wie wenig sie danach streben, zeigen die Reyen, die z. B. die Geschehnisse des vorhergehenden Aktes ganz außer acht lassen. Ihre Aufgabe, die Aktpausen auszufüllen, lösen sie nicht mehr durchaus im Einklang mit der jeweiligen Situation, vielmehr treten sie der Handlung selbständig gegenüber und schließen sich zu einem einheitlichen Gerüst zusammen, das recht eigentlich den Rahmen des Stückes bildet, der uns zwingen soll, das Werk in dem vom Dichter gewollten Sinne anzuschauen. Die strenge Komposition der Stücke mit Rücksicht auf ihre Idee hat neben der erfreulichen Geschlossenheit im Aufbau auch den fühlbaren Mangel an Handlung verschuldet, die viel zu viel in die Vorgeschichte verwiesen und im Stücke nur erzählt wird. In

allen dreien stehen wir von Anfang an fast unmittelbar vor der Katastrophe.

Diesem Mangel an Handlung sucht der Dichter entgegenzutreten auf der dritten Stufe, in der Umarbeitung des »Carolus Stuardus« und im »Papinianus«, aber auf einem falschen Wege, denn diese Stücke zeigen nicht eine reichere Handlung, sondern mehr Handlungen. Im »Carolus Stuardus« wird hauptsächlich eine Intrige neu eingefügt, die die Hinrichtung zu vereiteln sucht. Aber nicht nur gelingt es dem Dichter nicht, ihr eine entsprechende Bedeutung im Gange der Handlung zu verschaffen — es bleibt ganz unerwähnt, wie sie verläuft! — er gibt dafür auch den alten geschlossenen Aufbau des Stückes ganz preis, indem er vor der ersten Szene des ersten Aktes, die doch deutlich den Charakter eines Vorspiels trug, einen ganzen neuen Akt anfügt. In ähnlicher Weise vermissen wir auch im »Papinianus« den geschlossenen Aufbau. Die Rache der Kaiserin an Laetus, die fast einen Akt füllt, hängt mit der Haupthandlung nur lose zusammen und bringt sie keinen Schritt weiter. Aber hier zeigt sich wenigstens das eine: sie wird der Idee des Stückes dienstbar gemacht. Aber diese eindringliche Betonung der Idee hier an dieser Stelle, zunächst mit Rücksicht auf eine Nebenhandlung, der dadurch die Haupthandlung im gewissen Sinne parallel gestellt wird, verursacht das Mißverhältnis sowohl im Aufbau der Handlung als auch in der Zusammenstimmung der Reyen. Das kommt schon äußerlich darin zum Ausdruck, daß dem Dichter vor der Katastrophe, wo seine Reyen sich sonst breiter entladen, nur eine Wiederholung jenes Reyens blieb, der vor der Szene mit Laetus zum erstenmale die Idee des Stückes hervorhob. So kommt es nicht zu einer einheitlichen, allmählichen Entwickelung der Idee durch die vier Reyen, andererseits sind diese inniger mit der Handlung verknüpft: stellen sie doch gerade den inneren Zusammenhang der Handlung her. Dies mag ein Fortschritt in der Entwickelung der Reyen an sich sein: sie geben nicht nur die abstrakte Idee, die der Dichter in

seinem Werk zeigen will, sondern zugleich decken sie die ganze innere Welt der ewigen ehernen Gesetze auf, wodurch die äußere Handlung vorwärts getrieben wird. Aber trotz dieser vertieften Bedeutung wird auch hier die strenge Komposition der mittleren Gruppe, die wir in der Erweiterung des »Carolus Stuardus« preisgegeben sahen, nicht wiedererreicht. Die Schuld liegt auch hier nicht an den Reyen, sondern an der mißgebauten Handlung.

Die Frage, ob der Dichter das Ideal einer „Reyentragödie" (wenn wir diesen Begriff analog der griechischen Chortragödie konstruieren wollten) verwirklicht habe, muß darum mit nein beantwortet werden; aber nur darum, weil er die eine Seite seiner Stücke, die Handlung, nicht befriedigend herausgebildet hat. Eine reiche, mannigfach gegliederte und doch einheitliche, stetig fortschreitende Handlung hat er nicht erreicht; und alle Bestrebungen in dieser Hinsicht mußten fehlschlagen, solange er daran festhielt, das Leiden darzustellen, und nicht den Kampf. Bezüglich der Reyen aber dürfte nichts zu wünschen übrig bleiben, wenn wir zu der Geschlossenheit im Aufbau, welche die zweite Gruppe zeigte, etwa noch die vertieftere Bedeutung und die innigere Verknüpfung mit der Handlung, die der »Papinianus« anstrebte, hinzunehmen.

§ 34. Von der Form der Reyen im einzelnen war bislang nur insoweit die Rede, als sie für die Analyse der Stücke und für die Eingliederung der Reyen in den Aufbau des Ganzen in Betracht kam. Aber auch die Entwickelung dieser Formen an sich, oder vielmehr ihr Gebrauch, zeigt dieselbe Linie wie die Entwickelung der Reyen überhaupt.

Drei Arten sind zu unterscheiden: die strophische Liedform, die dreiteilige Odenform und das Zwischenspiel. Konstant hält sich nur der Gebrauch der strophischen Liedform. Sie kommt in jedem Stücke einmal vor, mit einziger Ausnahme von »Cardenio und Celinde«, wo sie sich dreimal findet, weil sie als einfachere dem Dichter für diesen Stoff angemessener schien. Ihrer

Stellung nach findet sie sich je zweimal an erster, zweiter und dritter und einmal an vierter Stelle. Die Strophen sind vier-, sechs- oder achtzeilig, ihre Anzahl schwankt zwischen sechs bis vierzehn. Irgendwelche besondere Entwickelung läßt sich darin nicht erkennen.

Anders ist es mit der dreiteiligen Odenform. Schon Manheimer[1]) hat darauf hingewiesen, daß der Dichter sich mehr und mehr von ihr abwendet. In den Reyen fällt diese Entwickelung auffallend mit den drei Stufen der Trauerspiele zusammen. Im »Leo Armenius« findet sie sich dreimal, in »Catharina von Georgien« und »Carolus Stuardus« je zweimal (»Cardenio und Celinde« fällt hier aus dem schon mehrfach erwähnten Grunde fort) und im »Papinianus« nur noch einmal[2]). Sie kann ebenfalls an allen vier Stellen stehen und sich im selben Reyen ein- und gar zweimal wiederholen. Die Neigung, die dreiteilige Odenform zu verdoppeln oder zu verdreifachen, steigert sich sowohl in den Reyen als in den Odenbüchern, jedoch so, daß der Höhepunkt in die Zeit des »Carolus Stuardus« fällt. Im »Leo Armenius« zeigt von den drei Reyen dieser Form nur einer eine Verdoppelung, der aber durch seine Stellung und seine Gestaltung schon deutlich den Charakter eines Zwischenspiels verrät, worauf ich noch zurückkommen werde. In den Oden dieser Zeit (I. u. II. Buch) haben vier die einfache, vier die doppelte und eine die vierfache Dreiteilung. »Catharina von Georgien« hat nur die einfache Form. Aber »Carolus Stuardus« und »Papinianus« lassen sie nicht mehr zu, vielmehr zeigt das eine neben einer zweifachen sogar eine dreifache Form, während das andere nur eine zweifache hat; und die beiden Oden am Schluß des dritten Buches, die sich durch ihre Überschriften und durch eine datierte Nachbar-

1) Lyrik, S. 53f.

2) Manheimer ist a. a. O. ein Fehler unterlaufen: nach ihm hätte Carolus Stuardus diese Form nur noch einmal; den Papinianus führt er nicht mit auf.

ode für die Zeit des »Carolus Stuardus« ausweisen[1]), haben beide eine vierfache Dreiteilung, während im Anfang des Buches, wo die Überschriften in gleicher Weise auf die Zeit des »Papinianus« hinweisen, einer einfachen Form zwei zweifache und eine vierfache gegenüberstehen.

Am innigsten hängt die dritte Art, das Zwischenspiel mit dem Aufbau der Reyen im ganzen zusammen. Diese erweiterte Form des Reyens wendet der Dichter jedesmal vor der Katastrophe an, das heißt also nach dem vierten, in »Cardenio und Celinde« nach dem dritten Akt. Daneben findet sie sich nur ein einziges Mal an einer anderen Stelle, im »Papinianus«. Die Meinung des Dichters ist offenbar, an dieser wichtigsten Stelle eine feierlichere Stimmung vorzubereiten. Im »Papinianus« drängte die wunderlich zerstreute Handlung auch schon im dritten Akt zu einem gewissen Höhepunkte, was so auch im Reyen zum Ausdruck kommt. Im übrigen zeigt auch die Entwickelung dieser Form dieselbe Stufenfolge wie die Trauerspiele überhaupt. Im »Leo Armenius« findet sich der erste Ansatz zu einem Zwischenspiel. Die Odenform erfährt an dieser Stelle eine Verdoppelung, die beiden Halbchöre sind aus verschiedenen Personen gebildet, Priestern und Jungfrauen, und ihr ganzes Auftreten stellt uns den Beginn der Weihnachtsmette in der Schloßkirche dar: also ein regelrechtes Zwischenspiel nur in dem Gewande der dreiteiligen Odenform. In der mittleren Periode sieht das Zwischenspiel dann ganz von der Odenform ab und wird seinen Personen nach allegorisch. Bemerkt sei noch, daß selbst in »Cardenio und Celinde«, wo sonst eine feierlichere Form vermieden wird, das Zwischenspiel vor der Katastrophe seine Stelle behauptet, wenn auch gleichsam nur als allegorische Beigabe zu dem Reyen. Auf der dritten Stufe endlich, im »Papinianus«, findet es sich nicht nur vor der Katastrophe, sondern auch vor einem sonstigen Höhepunkte, welcher allerdings

1) Siehe oben S. 9, Anm. 1.

in einem gewissen Sinne der Katastrophe ausdrücklich parallel gestellt wird.

Die Betrachtung der äußeren Form bestätigt nicht nur die Verteilung der Trauerspiele auf drei Entwickelungsstufen, welche sich mit der Entwickelung der Formen in manchen Punkten decken, diese Formen und namentlich die des Zwischenspiels, zeigen auch ihre höchste Ausbildung auf der mittleren Stufe, wo wir dasselbe für den inneren Aufbau und das Verhältnis von Reyen und Handlung erkannt haben.

§ 35. Wollen wir also dem Begriff Reyen ein möglichst scharfes Gepräge geben, so haben wir ihn vor allen aus den Trauerspielen der mittleren Periode zu abstrahieren. Ob Gryphius selbst einen scharfen Begriff von seinen Reyen gehabt, hat er uns nirgends verraten. Aber ob bewußt oder unbewußt von ihm geschaffen, seine Reyen sind ein charakteristisches Gebilde seiner Trauerspiele, wie der Chor der antiken Tragödie. Aber obwohl eine Nachahmung des antiken Chores, sind sie doch so verschieden davon, daß Cholevius[1]) mit Recht behaupten konnte: eine Vergleichung so unähnlicher Dinge sei unstatthaft.

Es erhebt sich die Frage: woher rührt diese Unähnlichkeit? Hat Gryphius ganz aus inneren Motiven heraus den Chor der Alten zu seinen Reyen umgebildet, oder steht er unter den Einflüssen und Tendenzen einer Entwickelung, welche von außen an ihn herantraten?

Um diese Frage zu beantworten, muß untersucht werden, welche Gestaltung und Bedeutung der antike Chor in den Nachahmungen und der Theorie der Zeit des Gryphius gewonnen hatte, welche fremden Einflüsse neben diese Nachahmungen traten und auf sie wirkten, wie weit Gryphius in dieser Entwickelung steht und wie er sich zu ihr stellt.

1) Band I, S. 387.

Zweiter Teil.

A. Geschichtliche Entwickelung von Chören oder Reyen, ihrer Bedeutung und Stellung nach, in der Zeit vor Gryphius, und ihr Einfluß auf die Gryphschen Reyen.

§ 36. Die Reyen bedeuten für Gryphius von vornherein nicht das, was der Chor den Alten bedeutete. Durch Tradition und Bühnentechnik war der Chor den Alten ein Hauptbestandteil der Tragödie, er trug gewissermaßen das Ganze. Aristoteles[1]) definiert geradezu die Epeisodien, die Akte, als das was je zwischen zwei Chorliedern liegt. Im Angesichte des Chores, von diesem unterbrochen und begleitet, vollzog sich die Handlung der griechischen Tragödie. Der Chor, in seiner prächtigen Ausstattung, mit seiner herrlichen kunstvollen Rhythmik, die wie in den Liedertexten, so auch wohl in den Tanzbewegungen und der Musik zum Ausdruck kam (vergl. Bethe: Die griech. Trag. u. d. Musik[2]), war von Haus aus das Wesentliche an der Tragödie; die Handlung war ein zweites Element, das zu diesem ersten hinzugekommen war. Von hier aus erklärt sich die Bedeutung, die der Chor für die griechische Tragödie behielt zu einer Zeit, wo dies andere Element bereits zur höchsten Entwickelung gelangt war.

Dem Gryphius bedeuten seine Reyen etwas ganz anderes. Die Tragödie der Renaissance, in deren Entwickelung die Gryphsche

1) Poetik cap. XII.

2) Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert usw. 10. Jahrgang (Leipzig 1907). Seite 81 ff.

gehört, war ja nicht eine Weiterbildung der antiken Tradition, sondern nur eine Wiedererweckung. Nur die Vorbilder, soweit sie literarisch vorlagen, und die Theorie der Alten, und beide nur soweit man sie verstand, gaben dieser Zeit ihre Theorie, ihre Form und ihre Auffassung der Tragödie. In keinem Punkte gilt das mehr als bezüglich des Chores. Wenn man im 16. Jahrhundert den Chor irgend ein geistliches oder weltliches Lied singen ließ, wohl gar noch hinzufügte, daß statt dessen auch ein anderes genommen, oder auch „georgelt, gepfiffen und getrommelt" werden möge, so zeigt das schon, mit welchem Verständnis man den griechischen Chor nachahmte. Denn maßgebend war, nicht was der antike Chor den Alten gewesen, sondern was er zu sein schien unter den neuen Verhältnissen, die man im Auge hatte. Darum sehen wir auch im deutschen Drama den Chor vor Gryphius nie zu der stilistischen Notwendigkeit werden, womit dieser ihn anwendet. Aber eine Neuerung war seine Einführung von Chören nicht, wie Passow sie nennt[1]). Chöre, chorähnliche und chorersetzende Gebilde sind zu verschiedenen Zeiten und auch aus anderen Ursachen als der Nachahmung der Antike im deutschen Drama entstanden, und aus der Vereinigung dieser Einflüsse setzt sich die Tradition der Zeit zusammen, deren Technik und Auffassung neben dem Beispiel der Antike, der Jesuiten und Vondels auf die Reyen unseres Dichters einwirkten und ihnen diese vom antiken Chore so ganz verschiedene Bedeutung gaben.

§ 37. Schon „die ersten rohen Behelfe dramatischer Kunst", die kultischen Aufzüge, die sich auf den Wechsel der Zeiten bezogen, enthielten neben den Wechselreden der mit „Laub und Blumen, Stroh und Moos" Bekleideten einen „zuschauenden, begleitenden Chor"[2]). Aber diese Entwickelung hat in Deutschland nicht, wie

1) Das deutsche Drama im 17. Jahrh. Progr. Meinigen 1847, Seite 12.

2) Grimm: Mythologie S. 744.

bei den Griechen, in ruhiger Folge zu einem Drama geführt, und was aus diesen Gebräuchen, die sich noch Jahrhunderte lang gehalten haben, in die spätere Entwickelung des Dramas übergegangen ist, braucht nicht eigens verfolgt zu werden, weil es sich ganz mit der neuen Entwickelung vermischt hat. Das, was die Entwickelung hemmte und unterbrach, das Christentum, hat zugleich auch die neue Entwickelung eingeleitet. In den liturgischen Gesängen, die ihren Inhalt aus den Evangelien und dem Leben der Heiligen nahmen, wurden wohl von Anfang an die Reden Christi und anderer wichtiger Personen auf verschiedene Geistliche verteilt. Das gab den ersten Anlaß, wirklich dramatische Szenen auch darzustellen, und an diesem Punkte setzte dann der unterdrückte Volkstrieb zu dramatischer Bildung ein, wohl von der Kirche selbst begünstigt, um den heidnischen Spielen ein Gegengewicht zu schaffen. Der Inhalt dieser geistlichen Spiele war mit den liturgischen Gesängen gegeben. Aber nicht der ganze Inhalt vertrug dramatische Behandlung, und diese Lücken füllte der alte liturgische Gesangtext aus. So bildete sich der Chor mit seinen Funktionen: stumme Handlungen zu begleiten, die einzelnen Teile der Handlung durch epische Erzählung zu verbinden, überhaupt jede Lücke in der Handlung, wie Pause, Szenenwechsel, zu verdecken. Und wenn die Weiterentwickelung der Handlung ihn auch immer mehr zurückdrängte, die Tradition hielt ihn lange auch noch dann, als die Handlung längst einheitlich und selbstständig geworden war und seiner nicht mehr bedurft hätte[1]); ja selbst als man zu anderen Stoffen überging, stellte er sich gelegentlich noch ein. Neben diesem ursprünglichen Chor entwickelten sich auch aus der Handlung selbst noch chorähnliche Gebilde[2]), wie die Chöre

1) Vgl. Richard Heinzel: Beschreibung des geistigen Schauspiels im deutschen Mittelalter. Hamburg u. Leipzig 1898, S. 26 ff., 70 ff. 142 f., 89 ff., u. ö.

2) Vgl. auch Venzmer: Die Chöre im geistlichen Drama des Mittelalters. Diss. Rostock 1897, S. 24 ff.

der Ritter, Juden, Engel und Teufel. Aber das sind Gruppen der Handelnden[1]) selbst, die auch da, wo sie einheitlich als Chor auftreten, durchaus an der Handlung beteiligt sind. Nur das Teufelsspiel bildete sich, wohl unter dem Einflusse des Volkstriebs, der sich hier immer breiter und derber entlud, zu einem immer selbständigeren Einzelspiel aus innerhalb der Handlung[2]).

§ 38. Um ein Bild aus dieser Entwickelung zu geben, wähle ich das Redentiner »Spil fan der Upstandinge[3])«. Dieses Osterspiel hat noch den liturgischen Lateintext in manchen Resten bewahrt: die Personen[4]) und Gruppen[5]) singen nicht selten solche lateinischen Stellen, ehe sie den daran anknüpfenden Dialog beginnen. Das Spiel aber baut sich durchaus selbständig auf, epische Unterbrechungen stören seinen Lauf nicht. Trotzdem aber ist der alte Chor nicht völlig aufgegeben. Genannt ist er nur einmal, als Träger eines liturgischen (lat.) Gesangtextes. (Nach V. 586: Chorus cantet: „sanctorum populus". Anime cantent usw.) Ettmüller hat ihm außerdem drei Verse des Dialogs zugewiesen, wovon ich ihm zwei belassen möchte, obgleich C. Schröder sie ihm alle drei abspricht[6]). Die neuen chorähnlichen Gruppen,

1) Vgl. Heinzel a. a. O, S. 26 ff., 50 ff, 142 ff., u. ö.

2) Vgl. Heinzel a. a. O. S. 239.

3) Unter diesem Titel herausg. v. L. Ettmüller, Quedlinburg 1851; krit. Ausg.: Carl Schröder: Redentiner Osterspiel. Norden u. Leipzig 1893.

4) So Raphael: „dormite" etc. V. 229; Uriel: „exurge" etc. V. 223; Jesus: „resurrexi" V. 251, „ego sum alpha et o" V. 558 u. „venite benedicti" V. 587; David: „o clavis David" V. 498; Adam: „te nostra vocabunt suspiria" V. 604.

5) So die Engel: „silete" V. 229 u. 233, „tollite" V. 513, 526 u. 533; die Seelen: „lumen ad revelationem" V. 313, „ecce agnus dei" V. 338, „advenisti" V 506 u. „magna solatio" V. 683; die Teufel: „quis est iste" V. 514, 526 u. 538; der Chorus: „sanctorum populus" V. 586.

6) C. Schröder teilt den erzählenden Zwischenvers 114: 'Des so gynghen se mede' einem (eigens hierzu eingeführten) Expositor ludi zu; aber es

die sich aus der Handlung gebildet haben, treten uns als solche ebenfalls zumeist in Verbindung mit liturgischen Gesangtexten entgegen; jedoch sprechen sie auch zweimal einen Vers des Dialogs [1]) und einmal kann man eine Tanzszene vermuten. (Vor V. 261: Post hec exultantibus animabus in inferno Abel dicit.) Das Teufelspiel hält sich noch im Rahmen der Handlung, nimmt aber schon einen verhältnismäßig breiten Raum ein. —

Zwei Engel eröffnen das Spiel, indem sie einzeln auf den Gegenstand des Spiels, die Auferstehung des Herrn, und seine Bedeutung, die Auferstehung der Menschen von den Sünden, hinweisen.

Die Szene spielt zunächst in der Stadt, nämlich in der Judenschule und dann bei Pilatus. Die Juden dringen auf eine Wache am Grabe Jesu, damit nicht seine Jünger den Leichnam stehlen und sagen, er sei auferstanden, wie er es im Leben verkündet hat. Um Ruhe zu haben, sagt Pilatus ihnen die Wache zu. Die Ritter, vier an der Zahl, erklären sich der Reihe nach bereit, den Toten zu bewachen wie einen Lebenden, und nachdem die Juden ihnen dafür klingenden Lohn zugesichert, spricht der Chor: Des so gynghen se mede. Darauf gehen die Ritter, auf Aufforderung des ersten, mit den Juden zum Grabe, wohin auch Pilatus mit seinem Gefolge sich begibt.

Was der Chor hier zu sagen hat, konnte ebensogut auch dem ersten Ritter, der ja sofort darauf die Aufforderung zum Aufbruch an seine Genossen richtet, in den Mund gelegt werden, oder es konnte auch ganz fehlen. Zur Ergänzung der Handlung war also der Chor nicht mehr notwendig, aber seine alte Bedeutung, etwa den stummen Hinzug zum Grabe mit seinem Gesange zu begleiten oder ihn auch ganz zu erzählen, hat er noch insoweit behalten,

---

kann doch um nichts auffallender sein, wenn diesen aus dem Dialog herausfallenden Vers der außerhalb der Handlung stehende Chor spricht, als wenn die in der Handlung stehenden Gruppen sich als Gesamtheit am Dialog beteiligen, wie die Juden V. 40: 'Dat wille we don alzo vort' und die Seelen V. 736: 'Des so warde wy myt tir'. Aber auch Vers 580: 'Dat is em ewich pyne unde eyn grot slach' scheint mir passender nicht zu der Rede Jesu zu gehören, die dem Luzifer Fesselung bis zum jüngsten Tage androht, sondern eine Bemerkung Außenstehender zu sein.

1) Siehe vorige Anm.

als er diesen Abschnitt in der Handlung und Szenenwechsel wenigstens noch verstärkend hervorhebt.

Am Grabe stellt Pilatus die vier Ritter nach den vier Himmelsrichtungen zur Wache auf. Aber trotzdem der Wächter vom nahen Turme sie noch mit seinem Liede aufmuntert, schlafen sie gegen Mitternacht ein. Es kommen vier Engel und singen zusammen silete, Raphael mahnt die Wächter zu schlafen und Uriel ruft den Heiland zur Auferstehung. Dieser ersteht, singt resurrexi und verkündet dann, daß er sein Erlösungswerk vollbracht habe und nun zur Hölle wolle, um die Seelen zu befreien.

Die Seelen in der Hölle die durch einen Glanz Kunde erhalten haben von der bevorstehenden Erlösung, sind darob in freudiger Erregung[1]). Ihre laute Freude macht auch die Teufel aufmerksam, und als sie die Ursache erkennen, bemächtigt sich ihrer eine große Unruhe: eiligst fliehen sie in die Hölle hinein und verschließen das Tor. (Das Verschließen der Hölle ist wichtig für die weitere Handlung, denn Jesus findet nachher die Tür verschlossen und muß sie mit Gewalt aufbrechen. Es würde sich daher rechtfertigen, wenn der Chor diesen leicht zu übersehenden Vorgang laut hervorhöbe. Aber den Vers 486: Unde sluten to de helle von der Aufforderung des Teufelchens Puck: Wy willen vleghen snelle zu trennen und (mit Ettmüller) dem Chor in den Mund zu legen, nötigt kein Grund.)

Bevor aber Jesus das Tor aufbricht, das die Teufel auf Aufforderung der Engel hin nicht öffnen, verflucht er den Lucifer und weist auf seine fünf Wunden hin, durch die er bis zum jüngsten Tage gefesselt werde.

Diesen Fluch wieder komentiert der Chor: Dat is em ewich pyne unde eyn grot slach. Es ist die alte Funktion des Chores, der auch bedeutsame Aussprüche hervorzuheben hat.

Nach Eröffnung des Tores singt erst der Chor, dann die Seelen und zuletzt Jesus Worte des lateinischen Rituals, und daran anschließend heißt Jesus die Seelen willkommen, faßt den Adam bei der Hand und führt sie so in langer Reihe zum Paradiese. Der letzte, Johannes der Täufer, hat noch einen Kampf mit den Teufeln auszustehen, die ihn zurückhalten wollen.

In den weiteren Szenen, wie die Wächter am Morgen zu Annas und Kaiphas gehen und von diesen bestochen werden, über die Vorgänge der Nacht zu schweigen, und in dem Teufelsspiel kommt der Chor nicht mehr vor. Das Teufelsspiel zeigt in breiter derbhumorvoller Ausführung die Teufel an der Arbeit, die leere

1) Die Scenenanweisung spricht von exultantibus animabus.

Hölle wieder zu füllen, was sie jetzt nur auf ehrliche Weise können mit Seelen, die von Gott abgefallen sind. Zum Schluß läßt der kummerkranke Luzifer sich von seinen leven knechten, die dabei „Drech wech den olden fornicatorem" singen, in die Hölle tragen. Ein Conclusor spricht den Epilog.

Um noch einen Blick in die Weiterentwickelung zu tun, sei auf zwei Punkte in Dietrich Schernbergs[1] »Spiel von Frau Jutten« hingewiesen, das ja nicht mehr den alten rituralen Stoff behandelt. Der Chor ist nur noch an einer Stelle verwendet, ohne jedoch als solcher genannt zu sein. Als Jutta mit ihrem Clericus zu dem Magister in Paris gekommen ist, und dieser ihnen ein Buch vorgelegt hat, aus dem sie lernen sollen, heißt es: 'Vnter des singet man etwas'. Danach versichert Jutta: 'Wir können die Buch alle gar schon'. Der Chor hat also die stumme Pause des Studierens zu verdecken. Ferner in dem Teufelsspiel zu Beginn des Stückes läßt Luzifer von seinem 'höllischen Gesinde', bevor er ihm sein heutiges Begehren kund tut, einen 'Lobetanz machen', bei dem ein Teufel 'vorsingt' und die anderen 'nachsingen', und auch Lillis, des Teufels Großmutter, 'springt' mit 'an den Reyen'.

§ 39. Im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts laufen drei Entwickelungsreihen neben einander her: die Ausläufer des geistlichen Dramas, die in der Schweiz noch eine Weiterbildung erfuhren, das Fastnachtsspiel, das schon im Mittelalter neben den geistlichen Spielen als ausgesprochenes Volksspiel entstanden war und auf dessen Boden später das Meistersänger-Drama erblühte, und endlich das auf einer neuen Grundlage aufbauende Schuldrama[2].

1) Hrsg. v. Edward Schröder, Bonn 1911.

2) Vgl. zum Ganzen: P. Exp. Schmidt: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas, Berlin 1903; Carl H. Kaulfuß-Diesch: Inszenierung des deutschen Dramas a. d. Wende d. 16. u. 17. Jahrhunderts, Leipzig 1905, und Werner Richter: Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670, Berlin 1910.

Wie das geistliche Spiel des Mittelalters aus seinem liturgischen, so brachte das Schuldrama aus seinem humanistischen Ursprunge die lateinische Sprache mit, die jedoch hier die deutsche nicht an ihre Stelle, sondern nur neben sich treten ließ, so zwar daß die deutsche Fassung nicht selten nur eine Übersetzung der lateinischen war. Die Entwickelung dieses Dramas betrifft beide Fassungen gleichmäßig. Es hat eine typische Form ausgebildet: Prolog, Epilog, (5) Akte; meistens geht dem Stück oder den einzelnen Akten noch ein Argument vorher. Nicht zur typischen Form gehört der Chor, obschon er sich doch etwa in einem Drittel der Stücke findet. (Von 220 Dramen, die R. v. Liliencron[1]) durchsucht hat, hatten 75 Chöre!) Denn nicht die antike Tragödie, sondern Terenz und Plautus gaben zunächst das Muster. Doch hat das Humanistendrama in Deutschland den Chor von Anfang an gekannt; den Anstoß hat Reuchlins (lateinischer) »Henno«[2]) gegeben, der überhaupt den Ausgangspunkt der ganzen humanistischen Dramatik in Deutschland bildet. Reuchlin bildete seinen Chor ganz in der Weise, wie die Chorlieder bei Seneca erscheinen, nämlich als Zwischenaktslieder. Inhaltlich sind sie nicht ohne Beziehung auf die Handlung des Aktes, dem sie sich anschließen, z. B. „Else vermißt ihre Dukaten; der Chor philosophiert über den Glückswechsel und preist dem sorgenvollen Reichtum gegenüber den frohen, hoffnungsreichen Mut des Armen und seine Frömmigkeit“[3]). Die Chöre im »Henno« wurden gesungen, die Melodie ist beigegeben[4]).

Wie Reuchlin seine Chöre gebildet hat, so hat es ihm ein Teil seiner Nachfolger bis auf Brülovius' »Nebucadnezar« (1615) nachgetan. Andere aber sind mehr oder weniger erheblich von ihm

1) Die Chorgesänge des lat.-deutschen Schuldr. im 16. Jahrh. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, S. 309 ff.).

2) Aufgeführt 1497 vor dem Kurfürsten Friedrich zu Heidelberg, gedruckt zuerst 1498.

3) Cholevius, I. S. 303.

4) Siehe auch: Liliencron a. a. O. S. 353.

abgewichen. Viele Dichter fügen nicht nur den 4 ersten, sondern auch dem 5. Akte einen Chor an, wie es schon Kolros in seinem »Spiel von fünferlei Betrachtnissen« (1532) tut. Derselbe stellt auch vor den ersten Akt einen Chor, was ihm aber nur einer [1]) nachmacht. Andere haben Chöre nicht nur an den Abschnitten der Handlung, sondern auch innerhalb der Akte, an der Handlung und am Dialog selbst beteiligt, oder auch nur innerhalb der Akte; solche Chöre sind dann keine singende, sondern nur sprechende. Aber auch in den Aktpausen kommt im Gegensatz zum chorus canens ein chorus loquens vor. Nicht selten wurden die Chöre auch getanzt, wofür das beste Beispiel Konrad Celtis' »Ludus Dianae« gibt; nach dem ersten Akte heißt es hier: Post hujus carminis recitationem (das war auch von Diana geschehen!) Diana choro Nympharum stipata laudes regis et regine cum Nymphis et Faunis quattuor vocibus cantant. Ipsa in medio choro corniculata stabat, Nymphis in chorea circa ipsam salientibus et hoc carminia cantantibus (folgt das Chorlied). Inhaltlich hat man die Beziehung auf den Akt meistens festgehalten, aber man machte sich doch vielfach die Sache noch leichter dadurch, daß man Psalmenlieder, wie sie sich gerade boten, einsetzte.

§ 40. Um den Chor des Schuldramas in seiner Stellung im Stücke an einem Beispiele zu zeigen, diene Rebhun's »Susanna« [2]). Rebhun war der erste, der in einem deutschen Originaldrama Handlung und Chöre in Zusammenhang brachte und beide aus dem Stoffe heraus selbst dichtete, um etwas dem griechischen Chore Ähnliches zu schaffen. Daß es sich hier nicht um Wiederaufnahme einer bereits vergessenen Sitte handelt, wie Palm [3]) in der Vorrede seiner Ausgabe meint, zeigt die Reihe der Schuldramen mit Chören vor Rebhun, die schon 1497 anhebt und noch 1532 durch

1) Xystus Betulejus (Sixt Birk) in der (lat.) »Judith« (1540) und in der »Sapientia Solomonis« (1547).

2) Zwickau 1536.

3) Bibl. d. lit. Vereins, Stuttgart 49. Band.

Kolros und 1535 durch Macropedius neue Glieder gewinnt. Aber Rebhun überragt alle hinsichtlich der Gruppierung des Stoffes und der Entwickelung der Handlung. Schon Gervinus[1]) spricht von seinem „kunstsinnigen Geiste". Bezüglich der Chöre haben wir hier mehr als hundert Jahre vor Gryphius genau dasselbe Bestreben wie dort, und eine Vergleichung zwischen den beiden, die zu so verschiedenen Zeiten dasselbe versuchten, ohne daß jener auf diesen gewirkt hat, muß für beide fruchtbar werden können. Rebhun schuf in den Texten seiner Chöre Lieder, die nach Art und Form den damaligen Hof- und Gesellschaftsliedern entsprachen; der erste und zweite Chor haben eine Proportio (ähnlich der griechischen ἀντιστροφή) mit wesentlich gleicher Melodie, woraus Liliencron[2]) folgert, daß diese Chöre auch getanzt seien. Rebhun schöpft also alles, womit er den antiken Chor nachahmte, aus seiner Zeit. Aber gerade diese freie Nachahmung ließ ihn etwas Einheitliches schaffen, worin Handlung und Chor sich gleichmäßig aus dem Stoffe heraus entwickelten. —

Der erste Akt zeigt uns die Verliebtheit der beiden Alten (Richter!) in Susanna und die Abreise ihres Mannes.

Der Chor singt von der Macht der Venus, die selbst Alte noch betört, und preist dagegen (Proportio) den keuschen Ehestand, der vor Gott und den Menschen Ehre bringt.

Der zweite Akt charakterisiert zunächst die beiden Richter, welche sich bestechen lassen von einem Bürger, der eine Witwe um ihr Gut betrügen will. Susanna läßt sich das Bad zurüsten; die Richter, die davon erfahren haben, beeilen sich, diese Gelegenheit auszunützen. Eine arme Frau, die ihnen in den Weg tritt, um Recht von ihnen zu heischen, lassen sie mit ihrer Klage stehen.

Chorus: Es ist der Welt Lauf, daß Reichtum und Ansehen überall Recht verschaffen, während Witwen und Arme unterdrückt werden.

Proportio: Doch Gott verläßt die Seinen nicht, darum, ihr Armen und Geplagten, vertraut auf ihn.

Im dritten Akt wird Susanna von den beiden Richtern im Bade überrascht, und als sie sich ihnen weigert, beschuldigt,

1) B. III, S. 89. 2) a. a. O. S. 322.

von ihnen bei einem Ehebruche mit einem jungen Gesellen, der unerkannt entflohen sei, ertappt worden zu sein.

Chor: Wer auf Gott vertraut, dem können Fleisch, Teufel und Welt nichts anhaben; denn Gottes Wort ist sein Schwert und Waffe. Aber wer den Herrn verachtet, der strauchelt überall.

Im vierten Akt wird Susanna zum Tode verurteilt.

Das Chorlied ist ein Gebet an Gott, der alle Obrigkeit bestellt hat und stets die Unschuld beschützt: seine Ordnung und Gerechtigkeit nicht mit Füßen treten zu lassen.

Es folgt im fünften Akte die bekannte Lösung durch das Hinzutreten Daniels.

In einem beigefügten 'Beschluß' weist Rebhun die Leser an, was für Lehren sie im einzelnen aus dem Stücke ziehen sollen, denn nicht ein 'Fastnachtspiel' soll es sein, sondern ein 'Exempel von guter Zucht'. In dieser selben Richtung bewegen sich auch die Reflexionen seiner Chöre, ohne jedoch aus dem Rahmen des Stückes herauszutreten. Aber diese Reflexionen stehen nicht miteinander in Zusammenhang, daß sie sich fortführten und steigerten und also eine Gesamt-Idee über der Handlung konstruierten; vielmehr nehmen sie lediglich ein Moment aus der jeweiligen Situation auf und erschöpfen sich in dem Nutz- und Lehrreichen, das es bietet.

§ 41. Die Chöre des Schuldramas waren eine Nachahmung des antiken Chores. Daneben aber zeigen eine Reihe von den Stücken, die diese Chöre nicht haben, doch gewissermaßen einen Ersatz dafür (der aber anderen Ursprung hat), nämlich Instrumentalmusik. Die Sache ging aus von dem Schweizerdrama, das, erwachsen aus den Ausläufern des geistlichen Spieles, auf dem Boden des Humanismus und der Reformation sich zu einem Volksdrama ausgebildet hatte. Schon im »Spiel von Frau Jutten« sahen wir, wie vom alten Chor nichts mehr übrig geblieben war als daß 'etwas gesungen' werden sollte. Denken wir uns den alten Chorgesang von der Orgel begleitet, so bedurfte es schon nicht mehr viel, um statt des 'etwas gesungen' ein 'etwas gorgelt' zu setzen. Das Orgelspiel wird denn auch wirklich bei

dieser Instrumentalmusik im Schweizerdrama öfter erwähnt. Auch mit Gesang kann die Musik verbunden sein; so heißt es in Valentin Boltz' »Tragikomödie von St. Pauls Bekehrung«: 'Vnd singt man, vnd orglet hie zwischen so lang, biß sich Saulus mit synen Räten gesetzt hat'. Aber häufiger ist doch die Musik allein, und dann heißt es meistens nur 'Musica', oder auch mit näherer Bezeichnung wie: 'Trümmeten, Pfyffen, Saitenspiel' u. dgl. Die Musik greift bald in die Handlung ein, bald bezeichnet sie die Abschnitte der Handlung, und bei Akteinteilungen füllt sie die Zwischenaktspausen aus.

Für die Entwickelung dieses Brauches kommt vielleicht auch die Eigenart des Schweizerdramas in Betracht, daß es von Bürgern gespielt wurde. Liliencron [1]) hat auf diesen Unterschied zum Schuldrama hingewiesen: den Schulen stand ein Gesangschor immer zu Gebote. Die Schweizer aber konnten wohl viel leichter sich einen Instrumentalchor verschaffen, indem sie die Stadtpfeifer oder umherziehende Spielleute dazu engagierten.

War das Schweizerdrama auch unabhängig vom Schuldrama entstanden, so trat es doch zu ihm in Wechselbeziehung. Das Schweizerdrama übernahm die Einteilung in Akte und damit den Platz der Chöre für seine Musik; das Schuldrama übernahm die Musik, um gelegentlich seine Chöre dadurch zu ersetzen. Das beste Beispiel, wie diese Musik und die Chöre sich in ihre Rolle teilen, gibt Thiebolt Gart in seinem »Joseph« (1540), wo es vor dem Chorlied nach dem ersten Akte heißt: 'Hye mag gesungen, gepfiffen oder georglet werden diß nachuolgende oder anders' [2]).

§ 42. Noch einen andern Ersatz für den Chor sehen wir im Schuldrama. In Jak. Funckelins »Tragödie von dem rychen Mann vnd armen Lazaro« findet sich am Schluß ein kleines Spiel, 'Strytt Veneris vnd Palladis', das dem reichen Mann

1) a. a. O. S. 348.

2) Hrsg. v. E. Schmidt, S. 49; s. Liliencron S. 325.

während der Mahlzeit 'hoffierungswyß' gespielt werden soll[1]). Das ist ein einzelner Fall, der sich vielleicht aus der Handlung ergab. Aber auch Barth. Krüger läßt in seinem Drama »Von dem Anfang und Ende der Welt« nach dem ersten Akt die Teufel einen Tanz mit den Zauberinnen aufführen, nach dem zweiten ein Chorlied singen, nach dem dritten Jesus im Himmel von den Engeln 'mit Posaunen vnd Trommeten oder Saitenspyl empfangen' werden, nach dem vierten wieder ein Chorlied singen und endlich auch nach dem fünften 'von allen zugleich' einen Lobgesang anstimmen, wozu der Deus pater aufgefordert hat. Hier ist also die Zwischenaktsmusik mit dem Zwischenspiel und den Chören durchaus in eine Reihe gerückt. In dem Zwischenspiel aber läßt sich unschwer das volkstümliche Element, das wir schon im geistlichen Spiel des Mittelalters sahen, erkennen.

Der Chor war im Schuldrama keine stilistische Notwendigkeit. Dieselben Dichter wenden ihn bald an, bald lassen sie ihn fort; ja mitunter fehlt er auch in der lateinischen Fassung, während die deutsche Übersetzung ihn dann einführt, oder umgekehrt die lateinische Fassung hatte ihn und die deutsche läßt ihn fallen. Ob nicht aber doch auch in den Dramen, die im Texte keinen Chor aufweisen, bei der Aufführung passende Lieder oder auch statt deren Musik oder Zwischenspiele eingeschaltet wurden, muß dahingestellt bleiben. Liliencron S. 343 ist der Meinung, daß es sehr wohl in Frage kommen könne, und stützt sich auf die oben zitierte Bemerkung von Thiebolt Gart, sowie auch auf diejenigen Stücke, die in den Zwischenakten einfach chorus oder musica notieren ohne jeden weiteren Zusatz. Jedenfalls, das geht aus der ganzen Aufstellung Liliencrons hervor, die, wenn auch nicht vollständig, so doch so reichhaltig ist, daß die Grundlinien der Entwickelung auch durch weiteres Material nicht wesentlich anders gelegt werden können: daß nämlich die Neigung, die Zwischenakte mit Chören

1) Bei Tittmann, Schauspiele aus d. 16. Jh. Bd. 1, S. 168.

oder chorähnlichen und chorersetzenden Gebilden auszufüllen, bis zum Abbruch der Entwickelung durch den dreißigjährigen Krieg, stetig im Wachsen begriffen ist.

§ 43. Diese Neigung aber ist nicht auf das Schuldrama beschränkt. Wie das Schweizerdrama sich in der Beziehung verhielt, sahen wir schon. Auch das Meistersängerdrama blieb nicht ohne diese Ausfüllungen der Aktpausen; ob es aber darin den Chören des Schuldramas folgte, oder aus sich selbst heraus zu seinem Brauche kam, läßt sich nicht entscheiden. Denn auch dies letztere kann in Betracht kommen. Hans Sachs, an den wir hier zuerst denken, „rang sich allmählich zu geordneten Raum- und Zeitvorstellungen durch“ [1]). Ortsveränderungen werden stets durch das Leerbleiben der Bühne angedeutet; ebenso, wenn zwischen zwei Vorgängen ein Zeitraum liegt. Dasselbe Mittel brauchte er zur Kenntlichmachung der Akteinteilung, die bei ihm immer äußerlich ist. Auch wenn im folgenden Akt die Szene genau dort wieder einsetzt, wo sie vorher aufgehört hat: die Darsteller verlassen doch bei jedem Aktschluß sämtlich die Bühne. Solche Lücken aber drängen von selbst dazu, ausgefüllt zu werden. Und so kennen wir denn auch von Hans Sachs ‘Saphica’, bei denen die Bemerkung steht, sie ‘gehören in die tragedi gismunda im 161 plat zwischen den Aktus zu singen’ [2]). In der »Tragedia von der schöpfung, fall und austreibung Ade« heißt es nach Abgang der Engel: ‘hic inserendum canticum’, und zu Beginn des zweiten Aktes: ‘hic interponendum canticum’. Die beste Aufklärung aber gibt uns eine Bemerkung in Adam Puschmanns »Joseph und seine Brüder«: ‘Nach Ausgang der Actus ist auch verzeichnet Instrumentum, das ist man soll so lange schlagen, als es die Notdurft erfordert. Oder anstatt des Instruments, wofern Meister-

1) Kaulfuß-Diesch, Inszenierung S. 22.

2) Michels: Zur Geschichte des Nürnberger Theaters (Vierteljahresschrift für Literaturgesch. III, S. 32, Anm. 4).

singer diese Comödia agierten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comödie sind komponieret worden'[1]). Also auch hier Musik oder Gesang, und zwar ausgesprochen in der Absicht, die Aktpausen auszufüllen.

§ 44. Zu diesem Gebrauche, der sich im 16. Jahrhundert, also in den drei neben einander herlaufenden Entwickelungsreihen des Dramas ausgebildet hatte, kamen gegen Anfang des 17. Jahrhunderts neue Anregungen von den englischen Komödianten und dem italienischen Singspiel. Und namentlich die ersteren, von denen es gelegentlich ihres Auftretens in Münster im Jahre 1601 heißt: „si hetten bei sich vielle verschieden instrumente, dar si uf speleden, als luten, zitteren, fiolen, pipen und dergelichen; sie dantzeden vielle neuwe und frömmede dentze (so hir zu lande nicht gepruechlich) in anfange und ende der comedien"[2]), brachten durch ihre Wandertruppen diesen Brauch zu noch größerer Verbreitung. Zu den Chören und Gesängen mancherlei Art, den Musikeinlagen und Tanzszenen kam als Neues noch das Pickelheringsspiel[3]). 'Allhier agiret Pickelhäring', heißt es in der »Comoedia von Fortunato und seinem Seckel und Wunschhütlein«[4]) sowohl in den Akt- als auch sonstigen Pausen. Außerdem sind der ganzen Sammlung »Engelischer Comedien und Tragedien« von 1620 noch Singspiele beigegeben, von denen es heißt, daß sie 'nach Beliebung zwischen den Comödien agieret werden'[5]).

Auch der »Liebeskampf« von 1630, der sich im Nebentitel als 'Englischer Comödien Ander Theyl' gibt, hat Pickelheringsszenen in seinen Stücken, wie ihm auch Singspiele beigegeben sind. Aber die Clownszenen wahren nicht ihre Sonderstellung zwischen

---

1) Kaulfuß-Diesch a. a. O. S. 28.

2) Vgl. Kaulfuß-Diesch S. 38.

3) Vgl. Kaulfuß-Diesch S. 81 u. 110; Werner Richter S. 79.

4) Zitiert nach der Ausgabe von Tittmann, Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland S. 81, 87, 89 usw.

5) Vgl. Kaulfuß-Diesch. S. 81.

der Handlung, sondern suchen sich in die Handlung selbst einzudrängen, was jedoch, wie Werner Richter[1]) glaublich macht, dem Verfasser zuzuschreiben ist und ein Abweichen von der Manier der englischen Komödianten bedeutet.

Überhaupt ist der »Liebeskampf« nicht, wie Werner Richter[2]) noch zu meinen scheint, aus dem Kreise der englischen Komödianten hervorgegangen, vielmehr stammt er aus einem Kreise, „der unter ganz anderen szenischen Gesetzen stand": er ist, wie Kaulfuß-Diesch[3]) es ausdrückt, „aus dem Komödiantengeist heraus entstanden, der sich aus den verschiedensten englischen und romanischen Elementen im 17. Jahrhundert herausbildete". Das romanische Element zeigt sich u. a. besonders im »Aminta«, der eine Verdeutschung oder Bearbeitung des Tassoschen Pastorale ist. Bemerkenswert für uns ist, daß in dieser Bearbeitung die Chöre des Originals fortgefallen sind, wofür Richter[4]) den Grund außer im Mangel an Personal darin sieht, daß den englischen Komödianten „die Masse als Individualität ferngestanden" habe. Mir scheint sich gerade hier, wie der »Liebeskampf« überhaupt „ein Dokument theatergeschichtlicher Entwicklung"[5]) ist, der Charakter der Volksbühne zu offenbaren, wie sie sich unter dem Einflusse der englischen und der im dreißigjährigen Kriege ihre Erbschaft übernehmenden hochdeutschen Wandertruppen entwickelt hatte, die mit einem Chore nichts anzufangen wußte und zur Ausfüllung von Aktpausen, Szenenwechsel und sonstigen Unterbrechungen der Handlung die dem Geschmack der Menge entgegenkommenden Einlagen von Liedern, Singspielen, Clown- und Tanzszenen verwendete.

1) a. a. O. S. 88 f.

2) a. a. O. S. 4, 14, 77, 81, 117 u. ö., vgl. dazu die Rezension von Kaulfuß-Diesch, Anzeiger für deutsches Altert. XXXVI, S. 46—57.

3) Vgl. die eben zitierte Rezension S. 52.

4) a. a. O. S. 14.

5) Vgl. Kaulfuß-Diesch a. a O. S. 53.

§ 45. So scheint die Sitte allgemein geworden zu sein, die Aktpausen auszufüllen, sei es mit nichts anderem, so doch mit Musik, die sich dann ja auch als Zwischenaktsmusik bis in unsere Zeit gehalten hat. Ich finde, um noch einige weitere Beispiele zu nennen, Musik in den Stücken des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, bei Martin Rinckhart und Rist. In den Stücken des Herzogs Heinrich Julius wird Musik öfter auch in der Handlung verwendet, aber in der »Tragödia von einem ungeratenen Sohn (1594)[1]) heißt es regelmäßig an den Aktschlüssen: 'Mvsika'. Martin Rinckhart hat im »Eislebischen christlichen Ritter« geistliche Lieder in den Aktpausen, in anderen Stücken statt dessen aber auch Musik[2]). Wenn ich Rist hier nenne, dessen »Friede wünschendes Teutschland« erst 1647 erschien, so geschieht es, um ein Bild von der weiteren Ausgestaltung des musikalischen Zwischenspiels zu geben. Er sucht ausdrücklich die Musik dem Gegenstande anzupassen. Nach dem ersten Akt sagt er[3]): 'Hie muß ein Zwischen-Spiel (Interscenium) gemachet, oder, welches meines bedünkens sich viel besser würde schikken, eine gravitetische Musik mit unterschiedlichen Instrumenten (in welche etliche Lieder von der großen Unbesonnenheit, Stoltz und Frechheit deß Teutschlands handelnde zu singen) füglich angestellet werden; Jedoch kan ein jedweder hierinnen nach seinem belieben verfahren, nur, daß alles gantz ernsthafft und beweglich abgehandelt werde'. Ähnlich spricht er nach dem zweiten Akt von einer 'traurigen Instrumental-Musik'. Man sieht, es ist die Zeit, von der Gervinus sagt: „Alles drängte zur Oper hin“[4]). Was Rist hier in der Musik durch Vorschriften zu erreichen sucht, das hat Gryphius in seinen Reyen wirklich herausgebildet, nämlich ein stimmunggebendes Element für die Aktpausen der Handlung. Jedenfalls aber die Sitte, die Akt-

1) Bibl. d. lit. Ver. Stuttgart 1855, S. 336ff.
2) Erich Michael: M. R. als Dramatiker. Diss. Leipz. 1894.
3) Johann Rist: Friede wünsch. Teutschland 1647, S. 49.
4) Band III, S. 225 u. 403ff.

pausen auszufüllen, lag in der Zeit. Von dort her übernahm Gryphius sie, wenn er seine Reyen zunächst als reine Ausfüllungen der Aktpausen gestaltete. Nur so ist es erklärlich, daß Gryphius in seinen Vorreden und zahlreichen Anmerkungen mit keinem Wort seine Reyen berührt. Die Aktpausen auszufüllen, war eben nichts Ungewöhnliches; daß die Gelehrtenpoesie in der Alexandrinertragödie hohen Stils dazu den antiken Chor verwendete, war nur natürlich, wie auch schon das humanistische Drama zu derselben Manier gekommen war. Opitz gab mit seinen Übersetzungen jetzt das erste deutsche Muster. Bemerkenswert ist, daß er den griechischen Chor bald entsprechend den griechischen *στροφή* und *ἀντιστροφή* mit Satz und Gegensatz wiedergibt, bald aber auch mit einfach laufenden Strophen, wie er die Metra der Chöre Senecas in kurze gereimte Zeilen bringt. Doch Gryphius kannte die Alten auch ohne das Medium Opitz.

§ 46. Obschon die Gelehrten-Poesie sich in bewußtem Gegensatz zur Volks-Poesie entwickelte, und obschon speziell das Drama außerdem auch nicht an die Vorbilder des sechzehnten Jahrhunderts anknüpfte, finden wir in den Reyen des Gryphius Anklänge an diese früheren Stufen. Die allegorischen Figuren erinnern deutlich an die Moralitäten. Das Vorspiel in »Catharina von Georgien« weist auf die Dreiteilung der Mysterienbühne hin. Auch in dem Ausdruck ‚unten öffnet sich die Hölle' scheint mir noch die alte Technik nachzuklingen, die die Hölle nicht von vornherein offen, sondern als einen sich öffnenden und schließenden Höllenrachen darstellte[1]).

Die Brücke bildete das Drama der Jesuiten[2]), das, sich auf der Grundlage des Mysteriendramas aufbauend, sowohl durch den Humanismus gegangen war wie es auch später das italienische

1) Vgl. Exp. Schmidt a. a. O. S. 159/60.

2) Vgl. Harring: A. Gr. und das Drama der Jesuiten, Halle 1907, S. 21 u. 23; und Werner Richter a. a. O. S. 226.

Singspiel und die englische Komödie in sich aufnahm, um mit ihnen konkurrieren zu können[1]).

§ 47. Außer den schon erwähnten Allegorien ist es besonders die Gestaltung des Chores, wobei der Einfluß des Jesuitendramas sich geltend macht; und dieser formale Einfluß ist für die Gryphschen Reyen von besonderer Bedeutung. Das Jesuitendrama kannte neben dem eigentlichen Chorliede, das von einer Sängergruppe gesungen wurde, sei es in den Aktpausen, sei es mit den Personen der Handlung zusammen als Wechselklage im Akte, für die Aktpausen noch ein eigenes Zwischenaktsspiel, das den Inhalt des Chorliedes allegorisch wiedergab oder begleitete (vgl. Kaulfuß-Diesch: Rezension von Harrings Gr. u. d. Dram. d. Jesuiten[2])).

„Zwischenspiel und Chor sind nun in Gryphius' Originaldramen derart zusammengefallen, daß der Chor selbst das Zwischenspiel übernimmt", sagt Kaulfuß-Diesch. Das scheint mir nicht genau den Sachverhalt zu treffen. Die Reyen κατ' ἐξοχήν dienen Gryphius zunächst dazu, die Aktpausen auszufüllen. Dem Dichter, der ja in seinen Trauerspielen ein ernsteres Ziel verfolgt als die Schaulust zu befriedigen, genügen diese Reflexionen zur Ausfüllung der Aktpausen. Wo er trotzdem seine Gedanken in ein Spiel allegorischer Gestalten kleidet, geschieht es nicht, um einem monotonen Gesange Leben zu verleihen, sondern offenbar, um seinem Gedanken einen eindringlicheren Ausdruck zu geben; wie er denn gewöhnlich diese allegorischen Spiele vor der Katastrophe anwendet. Zu diesem Zwecke aber bleibt dann neben den Allegorien kein Chor mehr nötig, und so sehen wir überall, wo er Allegorien auftreten läßt, diesen auch den Gesangstext in den Mund gelegt: nicht der Chor übernimmt das Zwischenspiel, sondern das Zwischenspiel tritt an die Stelle des Chores. Nur ein einziges Beispiel haben wir bei

1) Jakob Zeidler: Studien u. Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas, Hamburg u. Leipzig 1891, S. 9, 11, 20/21, 27.

2) Gött. gel. Anzeigen 1910, Seite 383—86.

Gryphius, wo er dies allegorische Spiel vor dem Chore und in dessen Lied gleichsam verflochten auftreten läßt (siehe »Cardenio und Celinde«, dritter Akt § 20[1]).

§ 48. Auf diese formale und stoffliche Seite bleibt der Einfluß des Jesuitendramas in Hinsicht auf den Chor beschränkt. Auch hier gilt dasselbe, was eine Vergleichung von Gryphius' »Leo Armenius« mit dem des Jesuiten für das ganze Drama ergab[2]: was Gryphius gibt, ist einfacher in der Form und geschlossener im Aufbau; es ist einheitlicher im Sinne und Zusammenhang des Ganzen. Wir brauchen nur die Übersetzung der »Felicitas« zum Vergleiche heranzuziehen, um bestätigt zu finden, daß *inhaltlich*, was das Verhältnis zwischen Chor und Handlung angeht, die Gryphschen Reyen nicht dem Chore (bez. Zwischenspiel) des Jesuitenstückes nachgefolgt sind. —

Nach dem *ersten Akte*, in welchem Kaiser Aurel gegen die Christin Felicitas aufgehetzt wird, begeht im 'Reyen', wie Gryphius Chorus übersetzt, die 'streitende Kirche' 'Petri und Pauli Sterbetag'. Das mag uns etwa den Zeitpunkt der Handlung angeben, der übrigens im Akte selbst nicht erwähnt wurde: eine andere Beziehung zur Handlung hat es nicht.

Doch rückt der Reyen im Laufe der Handlung näher an diese heran. Nach dem *zweiten Akte*, wo Felicitas mit ihren Söhnen bereits eingekerkert ist, klagt die 'streitende Kirche' über die Schwere der Zeit, worauf ein Chorus coelestis auf eine bessere Zukunft hinweist; wahrscheinlich durch Stimmen, die von oben her erklingen, denn die 'streitende Kirche' wendet sich mit Dank und Vertrauen zu diesen 'lieben Stimmen aus des Himmels Bogen'.

Nach der Geißelung im *dritten Akte* rühmt die 'streitende Kirche' die Beständigkeit der Blutzeugen, die Jünglinge zu weiterem standhaften Aushalten mahnend.

Und endlich im letzten Reyen, nachdem der Kaiser den Befehl gegeben, die Märtyrer bis zum Tode zu martern, falls sie sich nicht anders besinnen, betrauert die 'christliche Kirche' die

1) Oben Seite 43.

2) Vgl. Harring: Gr. u. d. Dram. d. Jesuiten, S. 69ff. und die Rezension von Kaulfuß-Diesch (Gött. gel. Anz. 1910) S. 381.

Marter der Heiligen; und wieder erscheint der 'himmlische Reyen', diesmal näher bezeichnet als 'die Seligkeit' (gloria) und 'zwei Engel', die christliche Kirche tröstend, worauf diese ihrem neu gefaßten Mute Ausdruck gibt.

Am Schluß des letzten Aktes, wo die Söhne der Felicitas vor den Augen ihrer Mutter nacheinander zu Tode gemartert sind, erscheint der Geist des einen schon oben in den Wolken und verkündet von dorther (von woher auch der 'himmlische Chor' ertönte) der Mutter, daß es ihnen gut gehe. — So laufen Handlung und Chor zum Schluß ineinander.

Man sieht, alles beruht auf äußerlicher Effektmacherei. Von einer Vertiefung des durch die Handlung Gegebenen und von einer irgendwie selbständigen Stellungnahme dazu, ist in diesen Chören nicht die Rede.

§ 49. Die »Felicitas« enthält die charakteristischen Elemente des Jesuitendramas nur noch rudimentär[1]). Durchaus nicht mehr sichtbar ist die von Zeidler[2]) betonte Zweiteiligkeit, die darin besteht, daß zwei Handlungen nebeneinander herlaufen, die eine irgend ein biblischer oder antiker Vorwurf, der in den Akten abgehandelt wird; die andere mythisch-allegorisch, die durch Vorspiel, Zwischenspiele und Nachspiel einen ähnlichen Vorgang behandelt und dadurch gewissermaßen dem profanen Geschehen einen höheren Sinn gibt. Zeidler[3]) weist darauf hin, daß dieses Schema der Zweiteiligkeit nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form des Jesuitendramas bildet. Es ist eben die in der Weltanschauung des Ordens liegende Form des Gleichnisses, worin „die Ereignisse außer dem, was sie bieten, noch etwas bedeuten".

In gewissem Sinne ist diese innere Form der Zweiteiligkeit auch bei Gryphius vorhanden. Jedoch ohne im Ausdruck auf diese ceremonielle Äußerlichkeit zu verfallen; und da darin gerade das Charakteristische des Jesuitendramas liegt, wird Gryphius sie nicht von den Jesuiten übernommen haben, vielmehr dürfte sie

1) Vgl. Kaulfuß-Diesch, Gött. gel. Anz. 1910, S. 379/80.

2) Studien u. Beiträge S. 17, 20, 27.

3) a. a. O. S. 20 ff.

allein aus seiner Auffassung der Tragödie heraus entsprungen sein, in welcher Auffassung allerdings er sich mit den Jesuiten berührt. Die Sitte, die Zweiteiligkeit auch schon gleich in einem doppelten Titel zum Ausdruck zu bringen, teilt Gryphius aus demselben Grunde sowohl mit den Jesuiten[1]) als auch mit Vondel, wenn auch hierin eine Anregung von den Jesuiten her vorliegen mag.

(Daß auch für die Reyen innerhalb der Akte das Drama der Jesuiten mit vorbildlich gewesen sein kann[2]) neben den κόμμοι der Alten, will ich nur der Vollständigkeit halber erwähnen. Auch in der »Felicitas« erscheint im letzten Akte ein Chor der Christen, der den Märtyrern ein „Geht hin getrost!" mit auf den Todesweg gibt, und ferner ein Chor der Hofleute, der einen der Söhne durch Verlockungen zu überreden sucht.)

§ 50. Es liegt nahe, in der Behandlung der Reyen einen größeren Einfluß Vondels zu suchen, übernimmt G. doch sogar von ihm die Bezeichnung 'Reyen'. Leider gibt es bisher keine Untersuchung über die Art und Weise, wie Vondel seine Reyen behandelt. Kolewijn deckt nur die Stellen auf, wo Gryphsche Reyen an Vondelsche anklingen. Looten[3]) und Baumgartner[4]) berühren das Verhältnis der Reyen zur Handlung mit keinem Wort. Vereinzelte Bemerkungen finden sich bei Lennep in seiner Ausgabe Vondels[5]) unter der jedesmal angefügten kritisch overzicht. Ich beschränke mich ganz auf die Dramen Vondels, die für Gryphius in Betracht kommen, d. h. bis »Maria Stuard« (1646).

Als erstes und wichtigstes hat natürlich die Gryphsche Übersetzung, die »Gibeoniter«, zu gelten. Bemerkenswert ist, daß wir hier einmal scheinbar eine Technik haben ähnlich der des Jesuiten-

1) Vgl. Zeidler a. a. O. S. 20.
2) Vgl. Kaulfuß-Diesch, Gött. gel. Anz. 1910, S. 383ff.
3) Étude sur Vondel, Lille 1889.
4) Alexander B.: Joost van den Vondel, Freiburg 1882.
5) Amsterdam 1859—69.

dramas — wenigstens hat Gryphius sie ganz so aufgefaßt. Bei Vondel ist in diesem Stück der Reyen durchweg den Priestern zugeteilt. Nach dem zweiten Akt aber ist das Lied dieses Reyens, das in zang, tegenzang und toezang eingeteilt ist, so gestaltet, daß der zang ein Lied an den Jordan darstellt, der tegenzang die Antwort des Jordans darauf enthält und der toezang ein Gebet an Gott ist, den Schöpfer und Geber alles Guten. Ob dieses Lied durch allegorische oder bildliche Beigaben verdeutlicht ist, geht aus dem Texte nicht hervor; dies aus der Form des Reyens zu ergänzen, ist nicht nötig: denn auch im ersten Reyen enthält der Gegenchor die Rede des Geistes, dessen Beschwörung der Chor berichtet hat. Nur daß hier in den letzten Versen des Gegenchores selbst beigefügt ist, so habe der Geist gesprochen; und ebenso im vierten Reyen wird im 'Satz' (zang) nach der Schilderung des Blutbades, das Saul unter den Priestern angerichtet hat, das Blut angeredet mit den Worten: 'O Blut was hast du Gott geklagt', und dann folgt im 'Gegensatz' (tegenzang) in der Ich-Form diese Anklage der Gemordeten, die sich keiner Schuld bewußt sind. Daraus geht hervor, daß diese direkte Anrede und Erwiderung Vondel auch sonst in seinen Reyen geläufig ist, wo es nicht angeht, sie durch eine allegorische Deutung der gegeneinander sprechenden Chorteile zu versinnlichen. Das aber hat Gryphius mit diesem zweiten Chorliede getan und es gedeutet wie ein Zwischenspiel im Jesuitendrama, demgemäß dann die allegorischen Figuren eingesetzt und ihnen das Lied in den Mund gelegt. Wie das Zwischenspiel des Jesuitendramas, das neben dem Chorliede stand und diesem seine Bedeutung gab, bei Gryphius zum Träger des Chorliedes wurde, so wurde hier aus dem Inhalt des Chorliedes zum selben Zwecke ein Zwischenspiel konstruiert: die Nymphen klagen zum Jordan, daß er, der sonst so wasserreiche, jetzt so schwach fließe. Im 'Gegenchor' entschuldigt sich der Jordan, er gebe sich alle Mühe, aber Gottes Grimm laste auf dem Lande und lasse ihm kein Wasser zukommen. Im 'Abgesang' vereinen

sich Nymphen und Jordan zu einem gemeinsamen Gebete um Regen. — So wurde aus dem Chorliede Vondels ein Zwischenspiel bei Gryphius.

§ 51. Überhaupt unterscheiden sich die Reyen Vondels von den Gryphschen auf den ersten Blick grundsätzlich dadurch, daß Vondels Reyen nicht ausgesprochen Zwischenakts-Reyen sind; vielmehr treten sie, die gewöhnlich durch das ganze Stück dieselben Personen haben, auch innerhalb der Akte auf; Akt und Reyen sind nicht getrennt, sie laufen häufig ineinander über; nur daß in den Aktpausen ein abgeschlossenes Zwischenaktslied gesungen wird. — Schon die »Gibeoniter« zeigen dies vollkommen:

Nach einem Prologe von Sauls Geist, den Gryphius hinzugefügt hat, zieht im ersten Akte der Hohepriester mit den Priestern den Berg hinunter dem herannahenden König David entgegen, der sich bei ihnen Rat holen will gegen die Dürre, die nun schon drei Jahre lang das Land bedrückt. Nach der Begrüßung fordert der Hohepriester die andern Priester auf, 'die süßen Saiten zu rühren', worauf sie den Reyen singen.

Chor: Saul hat sich einst nicht Rat geholt in Gottes Heiligtume, sondern durch Zauberspiel einen Geist befragt; Samuel soll ihm da erschienen sein.

Gegenchor: „Was störst du meine Ruh? Du hast gefrevelt, zur Strafe wird Gott dein ganzes Haus vernichten", so sprach der Geist zu ihm.

Chor und Gegenchor: Doch David sucht demütig Rat bei Gott.

II. David hat zur Antwort bekommen, daß Sauls Frevel an den Gibeonern noch ungesühnt sei. Diese, gefragt was sie zur Sühne verlangten, fordern die Auslieferung der Nachkommen Sauls.

Es folgt der Reyen der Priester, den Gryphius den Nymphen und dem Jordan übertrug.

III. Trotz der Gegenbitte von Sauls Witwe und Tochter läßt David, dem Befehle Gottes folgend, die Prinzen durch seinen Feldherrn ausliefern, bis auf einen, der ihm durch Eid verbunden.

Reyen der Priester:

Satz: Was richtete doch den eben erst zur Macht gelangten Stamm Sauls zu Grunde?

Gegensatz: Hochmut, Trägheit, Üppigkeit, die sich selbst dann noch breit machten, als Gott den Szepter schon einem anderen gab.

Abgesang: Der Nachsaß auf dem Thron handelt anders.

IV. Den weinenden Frauen suchen die Priester Trost zuzusprechen: sie möchten ihren Tränen freien Lauf lassen. Die Gibeoniter bringen die sieben gefesselten Prinzen, die Abschied nehmen von den Frauen.

Der Reyen der Priester singt

im Satz: von dem Blutbad, das Saul unter den Priestern angerichtet, als der Hohepriester dem fliehenden David Brot und Schwert gewährt hat;

im Gegensatz: von dem weitern Blutbad unter den gesamten Gibeonern;

im Abgesang: wie der Erzvater Abjathar, der jetzige Hohepriester und der Sohn des damaligen, der allein dem Verderben entgangen ist, nun endlich seine Rache erreicht hat.

Und nachdem im V. Akt dem David der Hergang der Hinrichtung berichtet ist, fügt Gryphius wieder einen Epilog an von Sauls Geist.

§ 52. Es sind bei Vondel Personen der Handlung selbst, an den Geschehnissen der Akte mitbeteiligt, die in den Zwischenaktspausen die Chorlieder singen. Das Auftreten zum Chorlied, oder falls sie schon anwesend waren, das Anstimmen des Liedes, wird irgendwie motiviert, sei es ausdrücklich durch Aufforderung oder durch die Situation. Den Inhalt ihrer Lieder nehmen sie aus dem Stoffe der Handlung, mehr oder minder an ein Moment der Handlung, das gerade interessiert, anknüpfend und es durch breitere Ausführung hervorhebend oder durch weitere der Handlung selbst ferner liegende Momente ergänzend.

Nicht aber gruppieren sich diese Chorlieder zu einer einheitlichen Gedankenreihe, die, sich steigernd, in ihnen durchgeführt wäre und dahinzielte, dem Ganzen eine vertiefte Bedeutung beizulegen.

Einige andere Beispiele mögen das noch weiter belegen und verdeutlichen.

Im »Palamedes«, wo der Held uns in seinem Monologe,

der den ganzen ersten Akt füllt, in den Streit der beiden Parteien eingeführt hat, vervollständigt der Doppelreyen der Euböer und Ithaker diese Einleitung durch seinen twistzang, waarin de bitterheid der partyschappen .... nu aanschouwelijk wordt voorgesteld[1]).

Nach dem zweiten Akte, in welchem die Gegenpartei, Odysseus und Diomedes den betrügerischen Plan zur Vernichtung des Palamedes gefaßt und sich zum Schluß zu weiterer Überlegung ins Zelt zurückgezogen haben, tanzen die Ithaker und Peloponnesier beim Scheine des Mondes einen Reyen zu Ehren der Götter, vor allen der Hecate.

Im dritten Akt wird der Anschlag ausgeführt, mit dem Erfolg, daß Palamedes als Verräter eingekerkert wird. — Beim ersten Aufdämmern des Morgens stellt darauf die Nachtwache der Euböer im Reyen jene vielgerühmte[2]) Betrachtung an über den Vorzug des ruhigen Landlebens vor dem gefahrvollen Berufe des Staatsmannes, schließend mit einer teilnahmsvollen Befürchtung für Palamedes.

Im vierten Akt, bei dem Gerichte über Palamedes, befragt schließlich Thersites das Volksurteil: „Sal Palameed de land-verraeder sterven?" „Ja", antwortet der Reyen der Peloponnesier und Ithaker, und Palamedes wird zum Tode verurteilt. — Danach vergleicht der Reyen der Euböer das Schicksal des Palamedes mit den Leiden und Mühen des Herkules, die dieser zu tragen hatte, bevor er seinen ewigen Ruhm erlangte.

Auch nach dem fünften Akte, der außer dem Berichte von dem Tode des Palamedes noch eine Prophezeiung über die Rache enthält, die Atreus' Haus und Odysseus treffen soll, sowie ferner des Priamus Freude zeigt über diese Schwächung, die die Feinde sich selbst zugefügt haben, tritt noch ein Reyen auf, die Trojanischen Jungfrauen, die aus demselben Grunde ein Jubellied singen.

Die gleiche Behandlung der Reyen zeigt der »Gysbrecht van Aemstel«, z. B. der rey van edelingen zieht in der Weihnachtsnacht, wo die Stadt überfallen werden soll, nichts ahnend, feierlich zur Kirche. Die ganze Handlung im Kloster begleitet der rey van Klaerissen, der dann in der Aktpause noch ein Weihnachtslied singt. Und später, als die Handlung zur Burg hinüberspielt,

1) Lennep II, S. 510.

2) Vgl. Baumgartner, S. 36, Lennep. II, 511.

tritt der rey van burgsaten auf; sein Zwischenaktslied beschließt Badeloch, die Gattin Gysbrechts.

§ 53. Mit dem Jahre 1638 beginnt eine Änderung in den Reyen Vondels. Durch die damals verfaßte Übersetzung der »Elektra« von Sophokles veranlaßt, teilt er von jetzt an seine Reyen immer in zang, tegenzang und toezang ein. Doch bleibt es bei dieser formalen Änderung; in ihrem Verhältnis zur Handlung unterscheiden auch diese späteren Reyen sich nicht von den vorigen. Ja sie verlieren noch ihre Begründung durch die Handlung, z. B. die in den »Maeghden« 1639, von denen selbst Lennep [1]) sagt, „zy . . . nemen geen deel aan de handeling".

Eine höhere Bedeutung hat der Reyen bei Vondel in den Stücken, die mit »Joseph in Dothan« 1640 anheben. Schon in der Einleitung dieses Stückes tritt hier der rey van engelen auf, den schlafenden Joseph bewachend; sein Lied gibt ein Bild von der Landschaft und weist hin auf die große Zukunft seines Schützlings. Und als dieser zu Schluß des Aktes zufrieden seinen Weg weiter verfolgt, ohne zu wissen, was seiner harrt, singen die Engel im ersten Zwischenaktsliede bedeutungsvoll davon, daß Gottes Wege nicht des Menschen Wege sind, und daß alles Tüchtige sich in Prüfungen bewähren muß. Und vor dem dritten Akte, worin Joseph zu seinen Brüdern kommt, kündigt der Reyen seiner Engel ihn an. Schirmend sind sie um ihn in seinem Leid, das nun bald über ihn hereinbricht, und ihr Lied gibt uns die tröstende Versicherung, daß alles nur vorübergehende Prüfungen sind, die ihn desto herrlicher bewähren sollen.

Wir sehen, Reyen und Handlung sind hier bereits getrennt. Von einer Teilnahme der Reyen an der Handlung ist nicht mehr die Rede. — Aber dieser Reyen „uit een hooger sfeer", sagt Lennep [2]), und seine Lieder sind es, „die een glans van maje-

1) Band III, S. 619.

2) a. a. O. III, S. 796.

steit en verhevenheid werpen over een stuk, dat voor't overige in den toon der idylle geschreven is".

§ 54. Was diesen Reyen von den andern Vondels unterscheidet, ist im Grunde nicht seine Stellung zur Handlung, sondern der Charakter der Personen, die als Schutzengel den Helden ständig geleiten; dadurch allerdings hebt auch dieser Reyen, ähnlich den Gryphschen den Vorgang der Handlung in eine höhere Sphäre. Aber doch zeigt sich gerade hier der Unterschied zwischen Vondel und Gryphius. Die Bedeutung der Vondelschen Reyen liegt einzig darin, die Trauerspiele zu schmücken. Seine Chorlieder sind lyrische Perlen, Lennep hebt überall ihren Wert hervor; und diese Perlen gut in seine Trauerspiele einzufügen, ist das Bestreben des Dichters. Und Looten[1]) hat Recht, wenn er sagt: „Vondel les a employés avec bonheur et l'on ne saurait l'en blâmer". Wollen wir im Bilde bleiben, so könnte man diesen Reyen der Engel eine Perlenkette nennen, die er seinem Werke umgehängt, sodaß nicht nur hie und da eine Perle glänzt, sondern das ganze Trauerspiel von ihrem Glanze umstrahlt ist. Gryphius dagegen, der reflektierende, stellt sich nach jedem Schritt seiner Handlung hin und sucht von seiner Weltanschauung aus das innere Verhältnis zu dem Geschehenen zu gewinnen. Seine Reyen sind Ruhepausen des Nachdenkens und Vertiefens inmitten des Lebens. Und da sein grübelnder Ernst an dem bloßen Geschehen kein Gefallen hat, vielmehr den Wert alles Lebens erst in dem sieht, was es für seine Anschauung der Dinge ausmacht, so gruppieren sich dem komponierenden Dichter die Geschehnisse der Akte und die Reflexionen der Reyen in seinen Trauerspielen zu einem ineinandergreifenden Ganzen, das letzten Endes immer auf ein und dasselbe hinausgeht, nämlich uns zu verkünden, was der Dichter uns einzig zu verkünden hat, da sein ganzes Herz davon

1) Étude sur Vondel S. 150.

erfüllt ist: die Nichtigkeit alles Irdischen und den alleinigen Wert des Sittlichen.

Das ist die geschichtliche Entwickelung der Chöre, aus welcher Gryphius die Elemente zu seinen Reyen gezogen hat. Es erübrigt sich noch, einen Blick auf die Theorie der Zeit zu werfen, um zu erkennen, was Gryphius aus ihr gewonnen haben könnte.

B. Die Theorie der Zeit über den Chor.

§ 55. Opitz gibt uns in seinem »Buch von der deutschen Poeterey« über die Tragödie nur eine kurze Definition, die eben ausdrückt, wovon sie handeln soll. Den Chor berührt er dort mit keinem Wort[1]), verweist aber auf Aristoteles und Daniel Heinsius. Nur in dem scherzhaften Schlußwort seines Büchleins gedenkt er auch des Chores: „Den verächtern aber dieser göttlichen wissenschaft, damit sie nicht gantz leer außgehen, wollen wir inn den Tragedien so wir künfftig schreiben möchten die Personen derer geben, welche in dem Chore nach erzehlung trawriger sachen weinen vnd heulen müssen: da sie sich denn vber jhren vnverstand vnd grobheit nach der lenge beklagen mögen". Darf man auch aus diesem Wort nicht sein Urteil über den Chor herauslesen wollen, so zeigt es uns doch, daß Heulen und Weinen ihm ein Charakteristikum des Chores war.

§ 56. Dem oben erwähnten Daniel Heinsius müssen wir auch schon darum näher treten, weil Gryphius in Leyden direkt unter seinem Einflusse stand, wenn er auch persönlich sich mehr an dessen Gegner Salmasius hielt und über den alten Heinsius gelegentlich burschikos-geringschätzig spricht — das Prädikat vir tantus läßt er ihm doch[2]).

1) Auch in seinen Vorreden zur »Judith« und zu den »Trojanerinnen«, denen wir für seine Auffassung vom Wesen und Zweck des Dramas und der Tragödie mehr entnehmen als seiner Poetik, spricht er nicht vom Chore.

2) Manheimer: Lyrik, S. 238.

Mit Heinsius kommen wir auf die Aristotelesstelle[1]) vom Chor: wonach man den Chor erstens für einen der Schauspieler ansehen muß, ἕνα, was Heinsius übersetzt mit unum aliquem; zweitens muß er ein Teil des Ganzen sein, μόριον τοῦ ὅλου = pars totius; drittens sich am Spiel beteiligen[2]), (mithinwirken auf das Ziel[3]) der Tragödie): συναγωνίζεσθαι, was Heinsius übersetzt mit actionem promovere, womit er dem Chore geradezu die Aufgabe stellt, die Handlung vorwärts zu bringen; aber der Ausdruck war eben schon bei Aristoteles so weit und unbestimmt, daß dieser zur näheren Erklärung das Beispiel beifügte „wie bei Sophokles und nicht wie bei Euripides".

Über den Inhalt der Chorlieder gibt Heinsius[4]) folgende Stelle: chori argumentum vel ex rebus petitur, ita ut cohaereat cum reliquis, et sit quasi pars tragoediae, id quod probat Aristoteles; vel ab argumento alienum est, id quod Sophokles nonnumquam est secutus, et subinde, quamvis raro, Seneca.

Darin erfährt einmal schon der Satz des Aristoteles, daß der Chor ein Teil der Tragödie sei, eine Abschwächung durch das vorgesetzte quasi; und dann wird gesagt, der Chor könne sowohl etwas, was mit der Handlung gegeben sei, behandeln, als auch etwas dem Stoffe Fernliegendes.

§ 57. Damit hat Heinsius dem Chorliede eine größere Freiheit zugestanden als Julius Cäsar Scaliger, unter dessen

1) Heinsius: Aristotelis de poetica liber. Leyden 1611.

2) Rahm, Seite 5.

3) Vgl. Fr. Klein, S. 50. [Diese Übersetzung des Wortes von Klein ist zwar falsch, andererseits ist nicht daran zu zweifeln, daß der Chor nach der Meinung des Aristoteles als integrierender Teil des Ganzen auch an der Erzielung der Katharsis mitzuwirken habe. Vgl. W. Cloëtta's Rezension im „Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen", Bd. 103. Braunschweig 1899, Seite 202.]

4) De tragoediae constitutione liber. Leyden 1611. S. 245 f.

Einfluß Heinsius (sowie das ganze 17. Jahrhundert) steht[1]), und den Heinsius auch in den obigen Werken zitiert. Denn Scaliger sagt in seinen »Poetices libri septem«[2]): neque id negligendum, ut chori materia semper ducatur ex idea argumenti vel totius fabulae vel praesentis fortunae, loci, personae et eius modi. — Aber diese Anknüpfung an den Ideenkreis der Handlung vorausgesetzt kann der Chor so ziemlich alles tun: interdum consolatur, aliquando luget simul, reprehendit, praesagit, admiratur, judicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat[3]). Im übrigen definiert Scaliger den Chor als pars inter actum et actum, oder, da es auch am Ende der Stücke Chöre gebe, post actum.

§ 58. Zu den späteren Poetiken brauchten wir nicht fortzuschreiten, einmal weil sie alle auf derselben Grundlage fußen und in keiner Weise über Scaliger, den sie gern zitieren, hinausgehen, und dann weil sie für die Entwickelung der dramatischen Technik und Anschauung unseres Dichters nicht mehr in Betracht kommen. Nur um an zwei Beispielen zu zeigen, wie die Auffassung vom Chore sich zu seiner oben gezeigten Entwickelung auf der Bühne der Zeit stellt, seien die betreffenden Stellen von Harsdörfer und Birken zitiert[4]).

Georg Philipp Harsdörfer sagt in der 'elften Stunde' seines »Poetischen Trichters« die 'von den Schauspielen insgemein und absonderlich von den Trauerspielen' handelt[5]): „Zu diesen allen (nämlich dem 'Vorredner', den 'Aufzügen', 'fünf Handlungen

1) Vgl. Cholevius I, 308ff.; Gervinus III, 182.

2) Paris 1561, lib. III, cap. 97.

3) Zitiert nach Fr. Klein a. a. O., S. 140.

4) J. P. Tietz berührt in seinen „Zwey Büchern Von der Kunst deutsche Verse und Lieder zu machen, Dantzig 1642" das Drama nur kurz in der „Abteilung der Lieder nach Arten (cap. XVIII)", den Chor überhaupt nicht.

5) Poetischen Trichters zweyter Theil, Nürnberg 1648, S. 74

(scenae)' und dem 'Schluß') ist zu rechnen der Chor oder die Music, dienend dergestalt, daß zwischen jeder Handlung (actus) ein Lied gesungen werden sol. Dieses Lied sol die Lehren, welche aus vorhergehender Geschichte zu ziehen, begreiffen, und in etlichen Reimsätzen mit einer oder mehr Stimmen deutlichst hören lassen. Die Reimsätze oder Gesetze dienen dieses Orts, damit der Singer darzwischen ein wenig mit dem Odem rasten kan, und daß die Meinungen nicht zu sehr ineinander gemenget sind, wie in ungebundener Rede von etlichen zu geschehen pfleget. Man könnte auch zur Nachfolge der Alten, anstat der Chorlieder jedesmals zwischen den Handlungen dantzen: Maßen Strophe, oder der Vorsatz nichts anders gewesen, als ein Reyendantz, auf die linke Hand: Antistrophe, oder der Nachsatz das Springen und auf die rechte Hand. Wie sie nun durch diesen Dantz des Himmels Lauf vorbilden wollen, als haben sie durch Epodon oder das Abgesang der Erden Ruhe bedeutet, und das Lied stehend angehöret. Etliche, so dieses nicht wissen, setzen besagte Wort noch zu ihren Pindarischen Oden, die doch dem Inhalt nach nichts wenigers als Dantzlieder sind".

Siegmund von Birkens »Teutsche Rede-bind und Dichtkunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy« erschien zwar erst (Nürnberg) 1679; aber in der 'Vorrede'[1]) spricht er davon, daß er „fast vor 30 Jahren, auf gnädiges Ansinnen eines hohen Cavalliers, ein halb-huntert Lehr Sätze von dieser Wissenschaft geschrieben" habe, wonach seine Poetik also im wesentlichen auch in die Zeit des Gryphius rücken würde (ob und wieweit freilich hinsichtlich unserer Stelle, muß dahingestellt bleiben). Das 'XII. Redstuck' handelt 'von den Schauspielen (de ludis scenicis)' und dort heißt es[2]): „Das dritte Hauptstuck sind die Chöre oder Zwischenlieder[3]), welche nach allen Handlungen zwischen ein-

1) § 25. 2) § 222, S. 326 f.

3) Die andern Hauptstücke sind: 1. 'Vortrag oder prologus', 2. 'Spielhandlungen oder actus', — 4. 'Beschluß'.

geschaltet, und entweder von einem, oder von mehreren Personen, in eine Musik pflegen abgesungen zu werden. Diese Lieder reden gemeiniglich von den Tugenden oder Lastern, welche die vorhergehenden Spiel Personen an sich gehabt, da jene gelobet und diese gescholten werden: und hierinn ist der treffliche Seneca wol Meister gewesen. Diese Lieder dienen, nicht allein den Spielschauern zu zeigen, was sie aus dem Schauspiel zu lernen haben, sondern auch den Schauspielern, daß sie Zeit gewinnen, sich etwan nach notturft umzukleiden. Man pflegt auch wol, auf die Chöre, noch überdas ein schickliches Zwischenspiel zu ordnen: um, zumal wann das Hauptspiel etwas traurig laufet, den Spielschauer damit in etwas wieder zu belustigen. Diese Zwischenspiele, sind etwan wol kleine Comödien: dergleichen, bei Abhandlung der Psyche[1]), das Bivium Herculis gewesen".

§ 59. Die Theorie des 17. Jahrhunderts läßt an Weite des Spielraums, welchen sie im einzelnen der praktischen Ausführung ließ, nichts zu wünschen übrig. Die Knappheit des Ausdrucks bei Aristoteles, dessen Poetik eben im Hinblick auf die ihm vorliegende und uns leider nur zum Teil erhaltene Masse der griechischen Tragödien geschrieben war und auch nur so verstanden werden kann, hat mit zu dieser Flachheit und Unbestimmtheit der Auffassung geführt. Leider haben wir keine ausgesprochene Theorie unseres Dichters, um sie einerseits gegen die Theorie seiner Zeit und andererseits gegen sein Werk halten zu können. Seine Praxis

1) Psyche ist ein 'Schauspiel' Birkens, 'in Nürnberg 1652 auf den Schauplatz gebracht, jetzt aus dem Latein in Teutsche Poesy versetzet' das sich am Schluß seiner Poetik (S. 389—516) findet. Es hat Chorlieder (mit Noten) an den 5 Aktschlüssen. Das Bivium Herculis findet sich dort nicht; aber im 'Verzeichnis des Autoris Schriften' am Schluß der 'Vorrede' sind unter V. vier 'Teutsche Schauspiele' aufgeführt (von denen das erste bereits gedruckt sei, die drei andern folgen sollen), und zwar als viertes: »Bivium Herculis oder Tugend- und Lasterleben«. Dieses scheint demnach bei der Aufführung der »Psyche« 1652 noch neben den Chören als Zwischenspiel eingelegt worden zu sein.

aber steht nirgends mit der Theorie seiner Zeit in Widerspruch, spezialisiert sie aber nach einer ganz bestimmten Richtung hin. Das „pars inter actum et actum" Scaligers haben die Gryphschen Zwischenaktsreyen in so ausgeprägter Form empfangen, daß sie als reine Ausfüllung der Aktpausen erscheinen. Diese ihre Natur sucht der Dichter in keiner Weise zu verdecken: ganz unvermittelt treten sie auf, man kann aus der Handlung niemals den geringsten Schluß auf ihr Auftreten tun; und ebenso unvermittelt treten sie ab, ohne den geringsten Schluß auf die dann auftretenden Personen zu lassen. Der Dichter zieht die letzte Konsequenz aus diesem Charakter der Reyen: er wechselt die Personen nach Belieben von Akt zu Akt und gibt ihnen nicht selten eine eigene Szene, ja läßt sie selbst ein abgerundetes Spielchen aufführen.

§ 60. In dieser Form als Zwischenaktsreyen, zunächst lediglich mit dem Zwecke, die Aktpausen auszufüllen, prägt sich die Bedeutung aus, die der antike Chor noch für das Gryphsche Trauerspiel hatte.

Aber der Dichter duldete keine nebensächlichen Teile in seinem Werke. Was sich nicht mit dem vertrug, was nach seiner Auffassung das Wesen der Tragödie ausmacht, schied er mit harter Konsequenz aus. So ließ er keine heitern Scenen in seinen Trauerspielen zu; alles muß auf das Ernste, Düstere, Lehrhafte gerichtet sein, was ihm nun einmal im Trauerspiel über das Dramatische geht.

Daß in dieser Auffassung des Trauerspiels, die zu sehr dasjenige betont, was seinen Unterschied vom Lustspiel ausmacht, und demgegenüber das, was beiden gemeinsam ist, das Dramatische, zu sehr vernachlässigt, ein Fehler unseres Dichters liegt, darf uns nicht hindern, diese Einheit seiner Auffassung und ihre konsequente Durchführung anzuerkennen. Was man an den Reyen des Gryphius auszusetzen hatte, betraf immer nur diese seine falsche Auf-

fassung von der Tragödie überhaupt. „Der Chor bringt Deklamationen desselben Inhalts hinzu und von äußerer Handlung ist . . . fast nichts zu spüren . . .", sagt Cholevius[1]) an einer Stelle von »Carolus Stuardus«. Und er hat recht, solange man immer nach dem nun einmal fehlenden Dramatischen sucht. Faßt man aber das Ziel ins Auge, das dem Dichter vorschwebte, so zeigt sich sofort, wie die Dialoge der Akte und die Reflexionen der Chöre Schritt um Schritt an jenen Punkt hinführen, wo die Wirkung einsetzt, die der Dichter erreichen wollte. Stellen wir uns einen Augenblick auf den Standpunkt des Dichters und sehen in dieser Wirkung die von Aristoteles geforderte Katharsis, so erfüllen die Trauerspiele des Gryphius trotz ihrer Reyen oder gerade wegen ihrer Reyen die Forderung des Aristoteles für jedes Kunstwerk, nämlich mit allen seinen Teilen ein ἓν καὶ ὅλον zu sein; wenigstens die Trauerspiele der mittleren Periode.

So hat der Dichter aus den überkommenen Reyen unter völliger Wahrung ihres Charakters als reine Ausfüllung der Zwischenaktspausen (wo bei unserem Drama und unserer Bühne der einzige Raum für einen Chor geblieben ist), sich in seinen Trauerspielen ein Organ geschaffen, das es ihm, wenn nicht erst ermöglichte, so doch bedeutend erleichterte, sich zum Ausdruck dessen, was er zu verkünden hat, auch dieser höchsten Gattung der Poesie zu bedienen und trotz des heterogenen Charakters dieses Inhalts ein einheitliches Werk zu gestalten. Darum kann man aus seinen Trauerspielen, obschon äußerlich nichts im Wege stünde, nicht seine Reyen herausnehmen, ohne ihnen das Beste zu nehmen und ihren Aufbau zu zerreißen. Und seine Trauerspiele haben durch diesen im Einklang mit den Reyen konzipierten Aufbau ein charakteristisches Gepräge erhalten, um dessentwillen allein schon ihnen ein Platz in unserer Literatur sicher sein müßte.

1) Band I, S. 386.

Vita.

Ich, Johannes Steinberg, Sohn des Landwirts Anton Steinberg und seiner Ehefrau Anna Maria geb. Vogel, kath. Konfession, geboren am 29. November 1884 in Westerwiehe (Westfalen), besuchte zunächst die Volksschule meiner Heimatgemeinde, dann das Progymnasium im benachbarten Rietberg (1897—1903) und nach dessen Absolvierung das Gymnasium in Warendorf, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Darauf studierte ich an den Universitäten Münster (2 Semester), München (1 S.), Berlin (3 S.) und Göttingen (6 S.) deutsche und klassische Philologie und hörte die Vorlesungen bez. beteiligte mich an den Übungen namentlich folgender Professoren und Doktoren: Streitberg, Jostes, Schwering, Sonnenburg, Kroll, Hosius, Radermacher; Paul, Vollmer, Wilhelm; Roethe, Roediger, E. Schmidt, R. M. Meyer, Geiger, Vahlen, v. Wilamowitz-Möllendorf, Helm, Norden, Reich, Kekule v. Stradonitz, Paulsen, Riehl, Frischeisen-Köhler, Simmel; Edward Schröder, Weißenfels, Brecht, Wendland, Pohlenz, Leo, Husserl.

Übungen im Seminar bei Erich Schmidt über deutsche Dramen des 17. Jahrhunderts gaben mir die Anregung zu weiteren Studien auf diesem Gebiete, welche sich mehr und mehr auf den größten Dramatiker und Dichter dieser Zeit zusammenschlossen. Von den verschiedenen Aufgaben, die sich mir aufdrängten und denen ich nachging, schien mir die vorliegende sich am besten abzurunden und am sichersten die dramatische Technik und Anschauung unseres Dichters aufzuhellen, weshalb ich sie, als ich mich ihr durch die philologische Schulung in Göttingen gewachsen glaubte, vorerst zum Abschluß brachte.

Für manchen Rat im einzelnen gebührt Herrn Prof. Weißenfels mein Dank. Am meisten aber fühle ich mich Herrn Prof. Edward Schröder verpflichtet für letzte bereitwillige Förderung sowohl, die er der Arbeit zuteil werden ließ, als auch für das Wohlwollen, das er dem Verfasser entgegenbrachte.